



REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
[illegible]

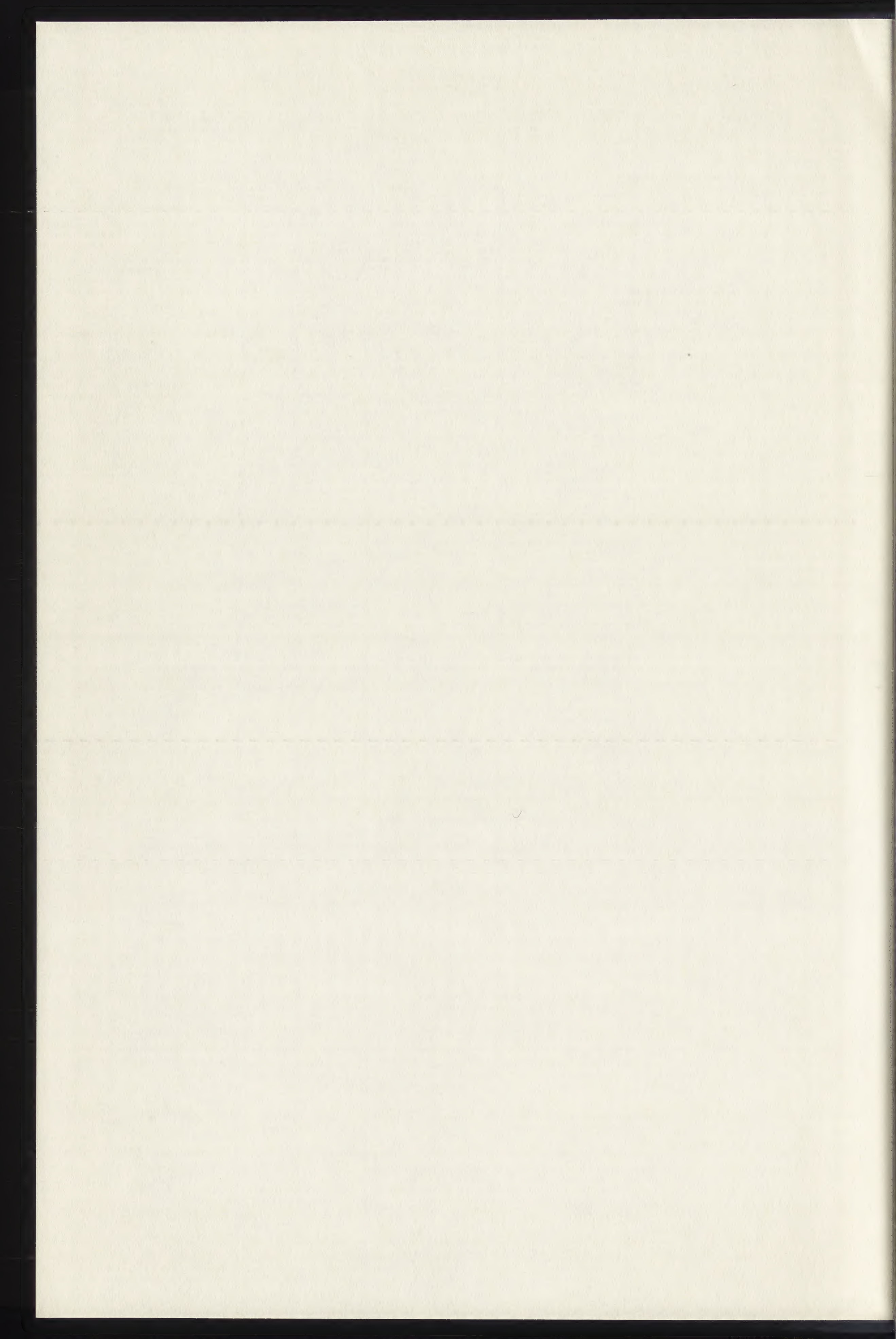
UND

HUGO VON TSCHUDI,
[illegible]

XXI. Band

BERLIN und STUTTGART
VERLAG von W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
[illegible]

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN [illegible]



REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXI. Band

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1898

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichniss.

Seite

Litteratur.

Zur Geschichte der altchristlichen und der frühbyzantinischen Kunst.

Aus Anlass der Werke:
F. X. Kraus, Geschichte der Christlichen Kunst,
Bd. I. Mit Titelbild in Farbendruck und 484 Abbildungen im Texte.
Freiburg i. B. 1896. XIX u. 621 S.;
E. K. Redin, Die Mosaiken der Ravennatischen Kirchen, (Е. К. Рѣдинъ, Мозаики Равеннскихъ Церквей). St. Petersburg 1896, 232 S.
Mit 58 Abbildungen im Text und 2 auf Tafeln.

Von **Eduard Dobbert.**

I.

Zu grossem Danke ist die Forschung auf dem Gebiete der frühchristlichen Kunst Kraus für den vorliegenden ersten Band seines gross angelegten neuen Werkes verpflichtet, welcher in übersichtlicher Weise die Ergebnisse der Einzelforschung, an welcher der hochverehrte Verfasser selbst in so hohem Masse betheiligt ist, zusammenfasst und damit gewissermassen ein Standquartier schafft, von dem aus die Einzelforschung, mit dem daselbst unter Dach gebrachten und geordneten reichen Material versehen, ihre Reisen mit gesteigerter Sicherheit wieder antreten kann.

Das erste Buch, S. 1—29, bietet eine trefflich orientirende Abhandlung über den Begriff, die Abgrenzung und die Geschichte der christlichen Kunstforschung. Hier wird gezeigt, wie sich die Beschäftigung mit christlichen Denkmälern erst ganz allmählich zu einer Wissenschaft gestaltete, in welche der anfangs nicht vorhandene kunstgeschichtliche Gesichtspunkt eintrat. Der staunenswerthen Belesenheit des Verfassers haben wir es zu danken, dass dieses Buch ein reiches Repertorium für die Geschichte der frühchristlichen Kunstgeschichtschreibung geworden ist.

Im zweiten Buche, S. 30—57, wird das Wesen und die Geschichte der Katakomben, den bis in die neueste Zeit verfolgten Ergebnissen der Forschung entsprechend, übersichtlich geschildert und dabei mit Recht, nach dem Vorgange G. B. de Rossi's, auf den Zusammenhang derselben mit den jüdischen Einrichtungen, namentlich auch mit den palästinensischen Gräbern ein besonderes Gewicht gelegt.

Das dritte Buch, S. 58—224, handelt in zehn Abschnitten von der altchristlichen Malerei.

Zuerst wird die principielle Stellung der alten Kirche zur bildenden Kunst besprochen und die ältere Auffassung von dem angeblichen Bilderhass der alten Christen als überwunden gezeigt.

Die Abschnitte II und III, (S. 65—87, u. 87—91) haben die verschiedenen Systeme der Interpretation der altchristlichen Bildwerke zum Hauptgegenstande. Es gereicht mir zur Freude, mich in Bezug auf die Deutungsweise der altchristlichen Bilder in vielen Stücken mit dem Verfasser in Uebereinstimmung zu wissen. Wie ich in der Einleitung zu meiner Abhandlung über „das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des XIV. Jahrhunderts“ (Repertorium für Kunstw. XIII (1890) S. 281 ff.) gegenüber abweichenden Ansichten an dem symbolischen Grundcharakter der Katakombenbilder festhalten zu müssen erklärte, wäre es doch „erstaunlich, wenn von dem sinnbildlichen Charakter, welcher den frühesten christlichen Schriften sowie dem alten Testamente innewohnt, nichts in die ältesten christlichen Kunstäusserungen gedrungen wäre“, so sagt Kraus S. 79 mit vollem Recht: „... angesichts der den gesammten Cultus seit dem ersten Jahrhundert schon beherrschenden Arcandisciplin, angesichts der allegoristischen Schriftauslegung,[1]) angesichts der dem jungen Christenthum vom Orient her geläufigen, durch die heilige Schrift Tag für Tag genährten symbolischen Sprache wäre es geradezu unbegreiflich gewesen, wenn die monumentale Bildersprache der Christen nicht von vornherein einen symbolischen Charakter gehabt haben sollte.“ Ferner bin ich mit Kraus darin einverstanden, dass es nicht richtig ist, den christlichen Darstellungen der vorconstantinischen im Gegensatze zu der nachconstantinischen Zeit die lehrhafte Absicht gänzlich abzusprechen[2]) und sich die Auswahl der Bilder lediglich der Willkür der Künstler anheimgestellt zu denken.[3]) Auch bezüglich des Verhältnisses der antikisirenden decorativen Elemente zu den allmählich immer häufiger werdenden specifisch christlichen Bildern, sowie in Betreff des doch nur zum Theil sepulcralen Charakters der letzteren stehen wir auf einem Boden.

Nachdem früher von einigen Forschern die altchristliche Kunst als eine ausschliesslich lehrhaft-dogmatisirende aufgefasst wurde, fielen später andere in das entgegengesetzte Extrem, indem sie den Katakombenbildern theils eine nur decorative, theils ausschliesslich sepulcrale Bedeutung beilegten, während doch wohl die malerische Ausstattung der altchristlichen Grabstätten aus verschiedenartigen Quellen zusammengeflossen ist, so dass es sich hier um rein decorative, dort um Bilder handelt, welche den Zweck

---

[1]) Es sei hier auf die gedrängte, dem Nicht-Theologen sehr zu statten kommende Uebersicht über den Entwickelungsgang der allegorischen Schriftauslegung der frühchristlichen Zeit (S. 77, 78) besonders hingewiesen.

[2]) Vergl. Repertorium XIII. S. 287.

[3]) Ebenda S. 284.

der Tröstung, des Hinweises auf die Auferstehung und die ewige Seligkeit haben, und dann wieder an anderen Stellen ein lehrhaftes Ziel verfolgt wird.

Von den einzelnen symbolischen Zeichen und Bildern der altchristlichen Kunst handelt der IV. Abschnitt des dritten Buches S. 91—133. Stets muss man sich dessen bewusst bleiben, dass es nur in seltenen Fällen möglich ist, mit annähernder Sicherheit die Anschauungsweise festzustellen, aus welcher heraus die betreffenden Sinnbilder geschaffen wurden, oder die Gedanken zu bezeichnen, welche die Sinnbilder bei den Beschauern erwecken sollten. Meist wird man sich damit begnügen müssen, für die ursprüngliche Deutung nur Wahrscheinlichkeits- oder Möglichkeitsgründe beizubringen. Im Allgemeinen verfährt denn auch Kraus bei den Erklärungsversuchen, unter Beibringung der betreffenden Denkmäler und litterarischen Quellen, mit grosser Vorsicht und giebt an vielen Stellen die Möglichkeit verschiedener Deutungen zu, deren sorgfältige Anführung und Würdigung sehr lehrreich ist. Dort aber, S. 95, S. 162, wo er das berühmte Bild in den so gen. Sacramentscapellen erwähnt, welches links von einem dreifüssigen, Brot und Fisch tragenden Tische einen nach dem Fische greifenden Mann, rechts eine Frau mit zum Gebete erhobenen Armen zeigt, spricht er von dem „mit dem Pallium bekleideten Priester", wie er Brot und Fisch[4]) segne, und von der Orans als einem Bilde der Kirche, und nennt die Darstellung eine Consecrationsscene, wie wenn an dieser, von de Rossi gegebenen Erklärung keinerlei Zweifel möglich wäre, und doch gehört, wie ich im Jahr 1890 im Repertorium XIII, 369—375 gezeigt habe, diese Scene zu den am meisten umstrittenen Bildern in den Katakomben. Wenn ich an der soeben angeführten Stelle meine Bedenken gegen die de Rossi'sche Interpretation angeführt und eine neue Deutung vorgeschlagen und zu begründen versucht habe: — Christus bei der wunderbaren Speisung nach dem Fische greifend und die weibliche Personification des Dankes —, so bin ich mir dessen wohl bewusst, dass auch diese Deutung manchem Zweifel unterliegt, aber keineswegs deshalb, weil der Sinn des Bildes, wie Kraus und manche andere Forscher offenbar annehmen, ein für allemal feststeht.[5])

Neuerdings hat auch Wilpert (Die Malereien der Sacramentscapellen

---

[4]) Auf S. 162 steht in Folge eines Schreib- oder Druckfehlers statt Fisch: Wein.

[5]) Wenn Hennecke, Altchristl. Malerei und altkirchl. Literatur, Leipzig 1896, S. 265, zu seinem Ausspruche, in welchem er „die Erklärung der fraglichen Handlung auf die Bereitung und Ausspendung des Abendmahls durch den Priester, während das betende Weib die Kirche darstellte, als künstlich und gewagt" bezeichnet, die Bemerkung hinzufügt: „Dobbert sieht sogar in dem Manne Christus, in der Frau eine Personification des Dankes gegen Gott", so muss das Missverständniss entstehen, als sehe auch ich in der Scene eine Darstellung der Ausspendung des Abendmahls, während ich a. a. O. gerade gegen diese Deutung Stellung genommen und das Bild als einen im Zusammenhange mit den nebenan Speisenden befindlichen Bestandtheil der wunderbaren Speisung mit wenigen Fischen und Broten zu deuten versucht habe. Dieses hätte Hennecke erwähnen müssen.

in der Katakombe des hl. Callistus, Freiburg i. B. 1897, S. 21) die männliche Figur als Christus bei der Brotvermehrung gedeutet, wie auch sein Beziehen des daneben befindlichen Bildes, des „Mahles der Sieben“, auf die wunderbare Speisung mit wenigen Fischen und Broten, nicht aber auf das Mahl am See von Tiberias, mit meiner Deutung a. a. O. S. 367 übereinstimmt. Wenn Wilpert, S. 21, Anm. 1, sagt, ich hätte den Gestus des Christus (Repert. XIII, 370) unrichtig gedeutet, so kann er nur das Greifen nach dem Fische im Sinne haben. Aber auch die von Wilpert S. 17, Fig. 10 gegebene Abbildung zeigt doch, wie Christus mit seiner Linken die Schüssel mit dem Fische ergreift. In der betenden weiblichen Gestalt sieht Wilpert „die in der Seligkeit gedachte Seele der Verstorbenen“.

Der V. Abschnitt, S. 133—161, handelt von den „biblischen Scenen“, deren einige, wie vor Allem der gute Hirt, unter den frühesten symbolisch-allegorischen Vorstellungen der altchristlichen Kunst bereits im vorangehenden Abschnitte besprochen wurden. Aber auch die historisch biblischen Scenen treten, wie Kraus S. 134 mit Recht betont, „aus dem Rahmen der Allegorie nicht völlig heraus“. „War die ganze Exegese des christlichen Alterthums von der Ueberzeugung beherrscht, dass das alte Testament die Ankündigung des neuen und das neue die Erklärung des alten sei, so entsprach dem auch die ursprünglich rein typologische Verwendung der biblischen Geschichten.“

Bald nach Constantin's Sieg erweitert sich der christliche Bilderkreis und die einzelnen Scenen, die bis dahin meist nur leicht angedeutet wurden, erfahren nun eine reichere Ausgestaltung.

Neue Gegenstände treten uns nun besonders in der Sarkophagsculptur des IV. und V. Jahrhunderts und sodann in den grossen Cyclen von meist musivischen Malereien entgegen, mit denen die Wände der Basiliken ausgestattet wurden.

Unter der Ueberschrift „Liturgische Bilder“ werden im VI. Abschnitte, S. 161—168, vor Allem die auf die Taufe und die Eucharistie bezüglichen Darstellungen besprochen, wobei die Wandbilder in den sogenannten Sacramentscapellen von S. Callisto die Hauptrolle spielen. In Betreff der in den Ichthysbildern, den Darstellungen der wunderbaren Speisungen u. a. m. muthmasslich enthaltenen Anspielungen auf die Eucharistie gestatte ich mir auf meine Auseinandersetzungen im Repertorium XIII, 290—292; 363—381; 423—442, und in der Byzantinischen Zeitschrift V (1896), S. 588, 589 hinzuweisen.

Innerhalb des VII. Abschnittes, S. 168—203, welcher die historischen und ikonographischen Darstellungen zum Gegenstande hat, nimmt die Abhandlung über die ältesten Bilder der Kreuzigung eine bedeutende Stelle ein.

Seitdem ich im Jahre 1880 in meinem Aufsatze: „Zur Enstehungsgeschichte des Crucifixes“, im Jahrb. der K. Preuss. Kunsts. I, S. 417, von den Kreuzigungsbildern an der Holzthür von Sta Sabina zu Rom und einer Elfenbeintafel im Britischen Museum als den ältesten bis dahin bekannt gewordenen Kreuzigungsdarstellungen gehandelt habe, sind mehrere Schriften

zur Geschichte des Crucifixes erschienen, ein Kreuzigungsbild aber, das nachweisbar älter als jene beiden wäre, ist bisher nicht zu Tage getreten.

Gegen Kraus' Ausspruch auf S. 495: „Seit de Rossi zuerst sich zu Gunsten des altchristlichen Ursprungs des Werkes (der Thür von Sta Sabina nämlich) ausgesprochen, wurde diese Ueberzeugung durch Kondakoff, Dobbert, Kraus, Berthier weiter begründet," habe ich einzuwenden, dass ich bereits vor de Rossi, nämlich im Jahre 1873 in meiner Schrift: „Ueber den Styl Niccolo Pisano's und dessen Ursprung" S. 87, meine Ueberzeugung ausgesprochen und begründet hatte, dass das Werk in jeder Hinsicht den Charakter einer altchristlichen Arbeit habe, worauf ich die Genugthuung hatte, dass de Rossi bei Gelegenheit der Besprechung der Mosaiken in Sta Sabina (Musaici crist. Fasc. III) meinen Gründen für diese frühe Datirung zustimmte.

Die von der Thür an der Kirche Sta Sabina handelnde Stelle bei de Rossi Bl. 2 v. Anm. 5 lautet:

„Le porte di legno della basilica sono adorne di bassirilievi ritraenti scene del vecchio e del nuovo testamento, similissime ai tipi ed allo stile dei sarcofagi e degli avorii del secolo quinto. (Agincourt Sculpt. pl. XXII.) Esse sono state falsamente credute del secolo XII o XIII: Ed il . . . . . E. Dobbert ha testè con ottime ragioni dimostrato, quelle porte essere al più tardi del secolo VI (Ueber d. St. N. Pisano's u. d. Urspr. 1873, p. 87, 88). Laonde nè anche queste attribuiremo ai lavori ordinati dal papa Eugenio II; e forse un attento esame le farà riconoscere contemporanee della fondazione della basilica nel secolo quinto."

In meiner oben angeführten Abhandlung im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsamml. habe ich sodann zu beweisen gesucht, dass die Thür in der That noch dem V. Jahrhundert zugeschrieben werden müsse.

Demselben Jahrhundert hatte ich im Jahre 1876 (Archaeol. Zeitung XXXIV, 42) die mir damals erst in einer Photographie bekannt gewordene Elfenbein-Kreuzigung des Britischen Museums zugewiesen und hatte dann die Freude, dass Kraus in seiner Schrift: „Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie" 1879 S. 54 meiner Begründung zustimmte, die ich im Jahrbuche d. K. Pr. K. a. a. O. weiter ausführte und auch auf die drei übrigen zugehörenden Elfenbeinplatten ausdehnte, nachdem ich die Originale im Britischen Museum hatte studiren können. Nirgends aber habe ich mich dahin ausgesprochen, dass das Elfenbeincrucifix noch vor dasjenige an der Thür von Sta Sabina zu setzen sei; so war ich denn sehr überrascht, bei Stuhlfauth „Die altchristliche Elfenbeinplastik" Freiburg i. B. und Leipzig 1896, S. 35, dort, wo der Verfasser einen Vergleich der beiden Crucifixbilder auf ihr Alter hin vornimmt, zu lesen, ich sei der Meinung, das Täfelchen in London biete die älteste der bekannten Darstellungen der Kreuzigung, wovon keine Rede sein könne.

Im Jahre 1894 hat Grisar (Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thür von Sta Sabina, in der römischen Quartalschrift für christl. Alterth. u. Kirchengesch. 8. Jahrg. S. 1 ff.) eingehend über das Thürrelief

gehandelt, von dem er auf Tafel 3 eine gute photographische Aufnahme veröffentlicht hat, die sich auch bei Kraus S. 174, Fig. 136 verkleinert findet. Wenn Grisar die auf S. 2 gethane Aeusserung, wonach die bisherigen Angaben über das Bild nicht genügend seien, damit begründet, wie vage ja widersprechend die Aussagen und die Urtheile über die Details der Kreuzigungsscene lauten, so habe ich darauf zu erwidern, dass die von mir im Jahrbuch a. a. O. S. 42 auf Grund einer eingehenden Besichtigung des Bildwerks aus grösster Nähe — denn mir stand eine Leiter zur Verfügung — gegebene Beschreibung nicht irgend vage, sondern ganz bestimmt lautet, nämlich so: „Wir sehen den gekreuzigten Christus zwischen den Schächern. Der Erlöser steht in ruhiger Haltung aufrecht da. Der mit Ausnahme des schmalen Schurzes völlig nackte Körper ist, offenbar unter starker Nachwirkung der antiken Kunst, gut modellirt. Die Hände sind durchnagelt, die Füsse nicht. Der Kopf mit dem kleinen Barte zeigt geöffnete Augen und keine Spur von jenem Ausdrucke des Leidens, wie derselbe für spätere mittelalterliche Kreuzigungsbilder so bezeichnend ist. Auch die in viel kleinerem Massstabe dargestellten, ebenfalls nur mit dem schmalen Gurt bekleideten Schächer, von denen derjenige links seinen Blick von Christus abwendet, während der rechts gerade vor sich hinschaut, stehen ruhig da. Die Kreuze sind durch die Querbalkenenden angedeutet, die aber eigenthümlicher Weise nicht in fortlaufender gerader Linie gegeben sind, so dass sie mehr wie unter die Hände genagelte Brettchen erscheinen. Die Kreuze würde ich als sogenannte T-Kreuze bezeichnen, eine Form, welche bei der Vollstreckung der Kreuzigungsstrafe wahrscheinlich sehr gebräuchlich war und sich leicht durch das Befestigen des Patibulum über dem senkrecht aufgestellten Stamme ergab, wenn nicht über dem Schächer links eine Andeutung des Hauptbalkens gegeben zu sein schiene. Den architektonischen Hintergrund des Bildes wird man wohl mit Kondakoff auf die Stadt Jerusalem beziehen können."

Wenn Grisar aber zwischen den früheren Aussagen Widersprüche gefunden, so musste er erst genau prüfen, ob dieselben nicht zum Theil daher stammen, dass neben unrichtigen Aussagen, wie z. B. der seinigen an einer sogleich zu nennenden Stelle, auch richtige gemacht worden, ehe er die bisherigen Angaben in Bausch und Bogen für ungenügend erklärte. Auch jetzt habe ich von meiner Schilderung des Bildes kein Wort zurückzunehmen, was der Verfasser von seiner im Jahre 1891 gethanen Aeusserung nicht sagen kann: „che la crucifissione vi è rappresentata in modo al tutto reale con quattro chiodi",[6]) während nur die Hände, nicht aber die Füsse durchnagelt sind, wie es sich jetzt auch in Grisar's Abhandlung in der Quartalschrift findet. Aber auch die neue Beschreibung des Crucifixes in dieser Abhandlung kann ich in einem wichtigen Punkte nicht richtig finden; von einem Suppedaneum, auf welchem sowohl Christus als die Schächer stehen sollen, habe ich nichts wahrgenommen. Was Grisar für das Suppe-

---

[6]) Bullettino di arch. crist. Serie quinta, anno II (1891) p. 32.

daneum am Kreuze Christi gehalten, scheint mir ein Stück der Umrahmung zu sein, das sich gewissermassen zwischen die Füsse Christi schiebt.

In der Beschreibung des Kreuzigungsbildes auf der Elfenbeintafel des Britischen Museums heisst es bei Grisar S. 13, „es seien hier die Füsse ohne Nägel, neben einander auf einem Fussbrette." Das Letztere ist unrichtig, von einem Fussbrette ist am Original nichts zu sehen, und Grisar scheint ein Suppedaneum nur auf Grund des Ausspruches von Forrer und Müller „Kreuz und Kreuzigung Christi", 1894, S. 15 anzunehmen: „Auch das Fussbrett ist nicht zu unterscheiden, wenn es unseres Erachtens auch durch die ganze Haltung des Crucifixus annehmbar gemacht wird." Wenn Grisar aber gegenüber der richtigen Angabe von Forrer und Müller, wonach von den Fussnägeln nichts zu bemerken sei, seinem Zweifel in den Worten Ausdruck giebt: „Wenn nicht — fügen wir bei — etwa das Original die Abbildungen Lügen straft", so kann ich dem nur die Thatsache entgegenstellen, dass die meiner Abhandlung beigegebene Zeichnung an Ort und Stelle gegenüber dem Original unter meiner Aufsicht auf das Sorgfältigste durchcorrigirt worden ist.

Der Abschnitt VIII (S. 203—212) bespricht die meist mit der antiken Kunst in engem Zusammenhang stehenden Personificationen mannichfaltiger Naturerscheinungen sowie abstracter Begriffe und ethischer Vorstellungen.

Hier kommen Personificationen wie die der Erde, des Himmels, des Meeres, des Jordan, der Jahreszeiten, der Sonne und des Mondes, der Winde zur Sprache, ferner wird die Frage nach der ältesten Darstellung der göttlichen Weisheit sowie der Tugenden erörtert. Das erste klar ausgesprochene Beispiel von Personificationen der Tugenden biete die Buchmalerei in der Dioskorides-Handschrift. In diesem Abschnitte wird auch die Darstellung von Teufeln und Engeln erörtert. Zunächst habe die bildende Kunst das böse Princip unter dem Bilde des Drachen oder der Schlange dargestellt. Seit dem VI. Jahrhundert begegnen wir dann in Darstellungen der Teufelsaustreibung aus Besessenen jenen nackten Männlein mit struppigen Haaren wie sie z. B. in der Rabula-Handschrift der Laurentiana von 586 und auf ravennatischen Elfenbeinen auzutreffen seien. Sehr allmählich hat sich die Darstellung der Engel als jugendlicher, anmuthiger, geflügelter Gestalten ausgebildet. „Sowohl die älteste christliche Litteratur als die frühesten monumentalen Darstellungen, wie das Verkündigungsbild in Sta Priscilla, fassen die Engel als erwachsene Jünglinge oder Männer von ehrfurchtsvollem Aeussern, ungeflügelt, in Tunica und Pallium gekleidet, auf."

In dem IX. Abschnitte, S. 212—222, handelt Kraus von den antik mythologischen Bestandtheilen der altchristlichen Kunst, die z. Th. rein decorativ zu verstehen sind, wie z. B. Meerungeheuer, Tritonen u. drgl., z. Th. aber mit Unterlegung eines christlichen Sinnes verwendet werden. In Betreff der hier besonders in Betracht kommenden Darstellung des Orpheus führt Kraus den Beweis, „dass nicht die dem Orpheus zugeschriebene Lehre, sondern der Mythus von der Gewalt seiner die wilden Thiere bändigenden Musik den Anlass zur Reception des Sujets gegeben hat."

Der X. Abschnitt S. 222—224 bespricht die Technik und den ästhetischen Werth der altchristlichen Malerei.

Das vierte Buch, S. 225—256, ist der altchristlichen Sculptur gewidmet. Bei der geringen Zahl der auf uns gekommenen altchristlichen Statuen, beziehungsweise Statuetten, unter denen die neun bekannt gewordenen Darstellungen des guten Hirten die Hauptrolle spielen, ist es selbstverständlich, dass die Besprechung der Sarkophage den Hauptinhalt dieses Buches bildet. Der Verfasser verfolgt hier den Entwickelungsgang dieser Gattung der Sculptur von den frühesten, wesentlich die ornamentale Kunst vertretenden Anfängen an und betont auf Grund einiger besonders schöner, bereits mit ausgesprochen christlichen Gestalten versehener Särge aus vorconstantinischer Zeit mit Recht, „dass nicht principielle Abneigung gegen die Verwendung der Plastik, noch künstlerisches Unvermögen, sondern offenbar nur oder wenigstens in erster Linie äussere Umstände die Christen in den Tagen vor Constantin abgehalten haben, einen stärkeren Gebrauch von der Sculptur zu machen.“ Zu diesen ungünstigen Umständen gehört wohl in erster Reihe der von Kraus S. 225 hervorgehobene, dass, da damals die weitaus grösste Zahl der Gläubigen sicher den unbemittelten Ständen angehörte, nur wenige Gemeindeglieder sich die kostspielige Beschaffung figurirter Sarkophage gestatten konnten.

In dieses Buch hätten wohl auch die beiden vorderen Säulen des Ciboriums in S. Marco zu Venedig mit ihren biblischen Reliefs aufgenommen werden können, die ich im Jahre 1873[7]) im Gegensatze zu den beiden hinteren Säulen, an denen man alle Merkmale einer Arbeit aus dem XI. oder XII. Jahrhundert wiederfinde, aus stilistischen und ikonographischen Gründen der altchristlichen Epoche zugewiesen habe, was nach mir auch andere Forscher gethan, so de Waal[8]), welcher das VI. Jahrhundert, der Graf Zorzi[9]), der das V. oder den Anfang des VI. Jahrhunderts als Entstehungszeit annimmt, so auch Tikkanen, der, wie er mir mittheilte, nach wiederholter eingehender Prüfung der Säulen zur Ueberzeugung gekommen ist, dass die Reliefs des vordern Säulenpaares stilistisch und ikonographisch spätestens dem VI. Jahrhundert angehören, und neuerdings M. G. Zimmermann, der in seiner Kunstgeschichte des Alterthums und des Mittelalters S. 348 den Reliefs, die er in das V. Jahrhundert setzt, mit Recht eine hohe künstlerische und ikonographische Bedeutung beilegt. Dass Zimmermann bei seiner Datierung unabhängig von den Aeusserungen seiner Vorgänger verfuhr, geht aus seiner irrigen Behauptung hervor, dass die Reliefs „von der Kunstgeschichte nicht richtig beachtet sind, sondern mit den beiden hintern Säulen, die schlechte Nachahmungen des XI. Jahrhunderts sind, fälschlich zusammengeworfen werden.“

---

[7]) Ueber den Stil Niccolò' Pisano's und dessen Ursprung S. 88. Vergl. Repert. XVIII, 337, 338.

[8]) Röm. Quartalschrift für chr. Alt. u. Kirchengesch., Bd. I, S. 191.

[9]) Bei Ongania. La Basilica di S. Marco in Venezia, im III. Th. des Textbandes, Kap. XIII, S. 289 f. und S. 297 Anm. 1 zu S. 294.

Aus dem fünften Buche, S. 257—382, welches in eingehender, die Forschungen auf diesem Gebiete bis in die neueste Zeit verfolgender Weise die altchristliche Baukunst behandelt, sei hier der I. Abschnitt hervorgehoben, der die Versammlungsorte der ersten Christen, sowie vor Allem die so schwierige und oft erörterte Frage nach der Entstehung der altchristlichen Basilika und ihrem Zusammenhange mit der heidnisch-römischen Architektur zum Gegenstande hat.

Immer wieder hat die Forschung sich bemüht, unter den antiken Gebäudegattungen diejenige aufzusuchen, welche von der altchristlichen Architektur bei der Gestaltung der Basilika zum Ausgangspunkte genommen ward: bald wurden die forensischen Basiliken, bald die grossen Säle des vornehmen römischen Hauses — „ägyptischer Saal“, Hausbasilika —, oder auch das Atrium sowie das Peristyl des antiken Bürgerhauses als Urbilder der christlichen Basilika in Anspruch genommen. Die hierher gehörenden Untersuchungen sind oft mit grossem Scharfsinn geführt worden und haben ein reiches Material zur Geschichte der altchristlichen Baukunst beigebracht. Ein zwingender Beweis für die directe Abstammung der altchristlishen Basilika von einer bestimmten antiken Gebäudegattung ist aber nicht geliefert worden und wird schwerlich je geliefert werden können, weil die frühesten christlichen Kirchen, die uns vielleicht einen über die grössere oder geringere Wahrscheinlichkeit der bisher aufgestellten Hypothesen hinausgehenden Aufschluss gewähren könnten, nicht auf uns gekommen sind.

Aber gab es denn vor Constantin christliche Kirchen in unserem Sinne des Wortes?

Kraus verneint es. Er ist (S. 271) der Ansicht, dass bei der römischen Gesetzgebung, welche seit Trajan die christliche Religion als eine unerlaubte (religio illicita) erklärt hatte, die Christen es nicht hätten wagen dürfen, Kirchen in unserm Sinne zu erbauen. Wo immer anscheinend von solchen die Rede sei, habe man nur an Privathäuser zu denken, welche als Ecclesia oder als Conventiculum dienten.

Dem gegenüber trete ich der Auffassung von Victor Schultze, Archäoogie der altchr. Kunst, S. 44, bei, der, unter Hinweis auf die durch Mommsen (Der Religionsfrevel nach röm. Recht, i. d. Hist. Zeischrift 1890) erforschten Rechtsverhältnisse des Christenthums im römischen Reiche vor Constantin, es für undenkbar erklärt, dass die christliche Kirche „in dem halben Jahrhundert ungestörten Friedens von Septimius Severus bis Decius nicht die Hülle des Privathauses abgeworfen hätte und nicht mit eigentlichen Cultusgebäuden in die Oeffentlichkeit getreten wäre, wie das Judenthum seine Synagogen hatte.“ Vor Allem aber kann ich gewisse Stellen in der gleichzeitigen Litteratur nicht mit Kraus auf Privathäuser beziehen. Mit Recht ist wiederholt eine Stelle bei Lampridius, Alex Sev. c. 49,[10]) für die Behauptung herangezogen worden, dass in der Zeit des Kaisers Septimius Severus „die christliche Gemeinde ein Grundstück sich

---

[10]) Schultze a. a. O. S. 45, Anm. 1.

erwarb, um ein gottesdienstliches Gebäude darauf zu errichten". Es ist nicht einzusehen, warum die von Lampridius beigebrachten Worte des Kaisers: „melius esse, ut quemadmodumcunque illic Deus colatur quam propinariis dedatur", nicht ein direct zum Zwecke des Gottesdienstes aufzuführendes Gebäude im Sinne gehabt haben sollten, sondern nur ein zum Gottesdienst einzurichtendes Privathaus. Wäre es damals mit der religio illicita so streng genommen worden, so wäre die Aeusserung des Kaisers in der letztern Deutung ebenso undenkbar wie in der ersteren. Inwiefern sodann aus der Aeusserung des Lactantius (De mort. persec. c. 12),[11]) wonach der Kaiser Diocletian sich dafür entschied, dass die sehr hoch gelegene und weithin bis zum Palast sichtbare Kirche in Nicomedia, weil sie allenthalben von Häusern umgeben war (multae ac magnae domus ab omni parte cingebant), nicht durch Feuer zerstört, sondern niedergerissen werden sollte, hervorgehen soll, dass es sich hier zweifellos um „ein Privathaus" handele, „dessen oberer Saal als Conventiculum hergerichtet und dafür bekannt war", ist nicht ersichtlich. Gerade für ein Kirchengebäude im eigentlichen Sinne des Wortes dürfte die hohe Lage und weite Sichtbarkeit sprechen, und warum sollte nicht eine wirkliche Kirche allenthalben von Häusern umgeben gewesen sein? Dass es im Orient schon vor 201 ein eigentliches Kirchengebäude gab, geht aus der Chronik von Edessa hervor.[12])

So glaube ich denn, dass noch vor Constantin die entscheidende künstlerisch schöpferische That sich vollzogen hat, welche den Typus der christlichen Basilika zum Ergebniss hatte. Weisen auch Schriftquellen, wie Denkmäler auf bedeutende Verschiedenheiten innerhalb des Basilikenbaues seit Constantin hin, in welcher Beziehung der Abschnitt bei Kraus, S. 274—277, der von den neuerdings erforschten afrikanischen Basiliken handelt, sehr lehrreich ist, so hat man doch den Eindruck, dass das Hauptschema dieser Gebäudegattung bereits weit verbreitet, typisch geworden war. Dass aber der christlichen Basilika ein genialer Baugedanke zu Grunde liegt, wird nicht geleugnet werden können, wenn auch für alle einzelnen Bestandtheile derselben — mehrschiffiger Langbau, Ueberhöhung des Mittelschiffes, Apsis u. s. w. — in der antiken Architektur zahlreiche Beispiele vorliegen. Es geschieht ja so oft, dass die Kunstforschung, wenn es sich um Zeiten handelt, aus denen keinerlei Nachrichten über Künstler und ihre Werke auf uns gekommen sind, das persönliche Moment ausser Augen lässt und so verfährt, als liesse sich eine bahnbrechende Kunstleistung einer solchen Zeit in ihrer Entstehung voll erklären, wenn alle Vorstufen derselben beigebracht sind.

Wir haben allen Grund, den Forschern dankbar zu sein, welche aus dem Denkmälervorrath der antiken Baukunst Elemente der christlichen Basilika zusammengetragen und ihre Hypothesen über die Entstehung der

---

11) Vgl. Schultze a. a. O. 45. Anm. 2.

12) Schultzo a. a. O. S. 31; 45 Anm. 2.

letzteren aufgestellt haben, müssen aber gestehen, dass bei der Beschaffenheit unserer Quellen gleichsam der Punkt auf das i nicht gesetzt werden kann. Wir können nur mit Adamy, Architektonik der altchr. Zeit S. 61 sagen: „Diese Raumformen (bei Versammlungsräumen, die dem altchristlichen Kirchenbau vorangegangen waren) dem Bedürfnisse gemäss zu einer ästhetischen Einheit zu verschmelzen, war die Aufgabe des Künstlers und diese Aufgabe in vollendeter Weise und mustergiltig für alle Zeiten gelöst zu haben, ist das eminente Verdienst der altchristlichen Künstler."

In dem IV. Abschnitt des fünften Buches, der von dem altchristlichen Centralbau handelt, sind S. 352 und 356—358 bei S. Lorenzo in Mailand die Ergebnisse der Kohte'schen Forschung[13]) noch nicht verwerthet, wonach diese Kirche im VI. Jahrhundert in der Weise der Sophienkirche in Constantinopel und wahrscheinlich nach ihrem Vorbilde mit einer über sphärischen Zwickeln hängenden Kuppel überwölbt gewesen sein wird.

Das sechste Buch, S. 383—477, hat die Bildercyklen des IV., V und VI. Jahrhunderts, die altchristliche Mosaik- und Buchmalerei zum Gegenstande.

Die Betrachtungen im Beginne dieses Buches führen uns in die Zeit, in welcher an die Stelle der wesentlich symbolisch-decorativen Malerei der Katakomben die lehrhaft verwendeten biblischen Historienbilder an den Wänden der Kirchen getreten sind. Ausser den Denkmälern bieten hier die Tituli, jene für Kirchenbilder bestimmten oder dieselben schildernden Inschriften, das Hauptmaterial.

Die Bildercyklen in den Kirchen „wollen für das Auge die nämlichen Gegenstände darstellen, welche den jeweiligen Hauptinhalt der Predigt und des Unterrichts bilden."

Die Frage, wann Darstellungen dieser Art aufkamen, hängt mit der anderen, wann man anfing, Basiliken zu bauen, eng zusammen; denn es ist doch wahrscheinlich, dass man schon in den frühesten Basiliken jenem Bedürfniss nach Belehrung der Gemeinde durch Bilder Rechnung zu tragen begann. Demgemäss hat es an sich nichts Unwahrscheinliches, dass laut der Behauptung des Johannes Damascenus in seinem Schreiben an den Kaiser Theophilus (ed. Migne t. III p. 349) schon Constantin der Grosse in den Kirchen die Anbringung von Scenen aus der biblischen Geschichte angeordnet habe, darunter die Geburt Christi, die Anbetung der Hirten, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die Taufe, die Wunder Christi, die Leidensgeschichte, die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi, die darauffolgenden Ereignisse und die von den Aposteln bewirkten Wunderthaten. Allerdings kann die Angabe des Johannes Damascenus, da er erst im achten Jahrhundert lebte, nicht als sichere geschichtliche Quelle betrachtet werden.[14])

---

[13]) Kohte, die Kirche S. Lorenzo in Mailand, Berlin 1890, besonders S. 12 ff.

[14]) Es sei mir gestattet, hier eine Entstellung zurückzuweisen, die vor Kurzem in Stuhlfauth's Buch über „die altchristliche Elfenbeinplastik" eine von mir in der Abhandlung „Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur", Repert. VIII (1885)

Was die Tituli betrifft, so wären die Distichen, welche Ambrosius († 397) für seine Basilika in Mailand gedichtet haben soll, von allergrösster Bedeutung, wenn ihre Echtheit erwiesen wäre. Im Repertorium XIV (1891 S. 180 f.) habe ich meine Zweifel an dem Ambrosianischen Ursprung derselben durch den Hinweis auf die Unsicherheit der schriftlichen Ueberlieferung, sodann aber namentlich auch dadurch zu begründen gesucht, dass die Beschreibung eines Abendmahlsbildes, in welchem Johannes an der Brust Jesu ruht, in einem der Tituli auf eine spätere Zeit hinzuweisen scheint. Unter Bezugnahme auf meine Begründung bezweifelt auch Kraus S. 386 des Ambrosius Urheberschaft und meint, dass eine gute Anzahl der in diesen Tituli beschriebenen Scenen über den Bilderkreis des vierten Jahrhunderts hinausgehe. Neuerdings hat Merkle in der römischen Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte X (1896) S. 185 ff. in scharfsinniger Weise den Ambrosianischen Ursprung der Tituli zu erweisen gesucht und hierbei namentlich auch die von mir geäusserten Zweifel bekämpft, doch sind letztere auch jetzt nicht gewichen. Wenn aber Merkle der Kunstwissenschaft wegen des bei so schwierigen Datirungsfragen naturgemässen Mangels an absoluter Sicherheit eigentlich das Recht abspricht, sich an solchen Untersuchungen zu betheiligen, so muss ihm entschieden widersprochen werden, denn es ist das gute Recht, ja die Pflicht der Kunstforschung, mit den sich ihr ergebenden Wahrscheinlichkeitsgründen nicht hinter dem Berge zu halten, selbstverständlich unter strengster Unterscheidung des Erwiesenen von dem nur Wahrscheinlichen.

---

gethane Aeusserung erfahren hat. Ich hatte daselbst in dem Kapitel „Zur byzantinischen Frage“, in welchem ich u. A. darauf hinwies, dass bei der nur sehr allmählichen Umwandlung der anfangs im Orient wie im Occident herrschenden symbolischen altchristlichen Kunst zur byzantinischen sich ein Zug ins Realistisch-Historische und ins Feierlich-Ceremoniöse bemerkbar mache, S. 165 gesagt: „Es scheint, dass man auch schon seit Constantin anfing, in Wandbildern den biblischen Vorgängen eine chronologische Anordnung statt der älteren, wesentlich durch die Symbolik bedingten zu geben“, und hatte hierbei die oben im Texte erwähnte Stelle aus dem Briefe des Johannes Damascenus herangezogen. Nur diese meine Aeusserung konnte Stuhlfauth im Sinne gehabt haben, als er S. 203 schrieb: „Wenn . . . . Dobbert, Repert. f. Kunstw. VIII, S. 165 ff. die nur durch ein schlimmes Vorurtheil eingegebene Behauptung aufstellt, es sei byzantinisch, wenn einzelne historische Ereignisse in chronologisch fortlaufender Reihe dargestellt werden, und diese Meinung für den byzantinischen Charakter aller möglichen abendländischen Denkmäler geltend macht (was ich selbstverständlich nie gethan habe), so ist diese Ansicht durch die Thatsachen selbst widerlegt“, worauf eine gar nicht hingehörende Belehrung darüber folgt, wie schon zahlreiche römische Gemälde, von denen wir Kunde haben, die Thaten heimkehrender Feldherren schilderten, und die vielen (römischen) Ehrenbogen und Triumphsäulen im Zusammenhange die Thaten der Triumphatoren berichten.

Jedenfalls dürfte es kein „schlimmes Vorurtheil“ sein, wenn man bei einer wissenschaftlichen Polemik als erste Pflicht des Angreifers eine genaue Wiedergabe der Aeusserungen des Gegners verlangt.

Was das dem Prudentius zugeschriebene Dittochaeum mit seinen 49 alt- und neutestamentlichen Scenen betrifft, so spricht Kraus Zweifel an der Echtheit auch dieser Tituli aus und erörtert die Schwierigkeiten, welche der Anerkennung des Dittochaeums als eines echten Werkes des Prudentius entgegenstehen.

Sehr dankenswerth ist die Zusammenstellung derjenigen Verse aus den für die Kunstgeschichte so wichtigen Schriften des Paulinus von Nola, die sich auf die Bildercyklen beziehen.

Der II. Abschnitt, S. 399—447 giebt eine Uebersicht der bedeutendsten altchristlichen Mosaikmalereien auf Grund eigener Forschung, sowie der in neuerer Zeit wiederholt angestellten Untersuchungen anderer Gelehrten, vor Allen derjenigen G. B. de Rossi's in seinem monumentalen Werke, Musaici cristiani, in welchem auch zum ersten Mal farbige Abbildungen aller altchristlichen Mosaiken in Rom geboten werden. Mit Recht wird von Kraus S. 406 betont, dass die decorativen Theile der Mosaiken in Sta Costanza uns wie ein letzter Gruss der Antike anmuthen und dass hier noch die grosse tolerante Auffassung einer christlichen Gesellschaft zu uns spricht, die den Uebergang zu dem „Neuen Gesetz“ nicht als einen Bruch mit dem Besten und Schönsten, was das Alterthum überliefert hatte, ansah,

Was das Mosaikbild in der Apsis von Sta Pudenziana betrifft, so sei hier gegenüber der von Bianchini aufgestellten, von de Rossi nicht abgelehnten Deutung des architektonischen Hintergrundes als Vicus Patricius eine neue, von Ainaloff in einer russisch geschriebenen Abhandlung: „Golgatha und das Kreuz in einem Mosaik des IV. Jahrhunderts“ gegebene Erklärung erwähnt, wonach wir es hier mit dem Golgathahügel sammt darauf stehendem Kreuze und links und rechts davon mit Constantinischen Bauten in Jerusalem zu thun hätten.

Unter Berücksichtigung der von mir im Repertorium XIV, 179 und von de Waal (Real-Encykl. d. chr. Alt. II 389) ausgesprochenen Vermuthung, die Mosaiken an den Seitenwänden von Sta Maria Maggiore stammten noch aus der Zeit des Liberius und nur diejenigen am Triumphbogen seien auf Sixtus III. zurückzuführen, kommt Kraus nach eingehender Beweisführung zu demselben Ergebniss.

In Betreff der beiden Apsis-Bilder in der Kapelle des h. Aquilinus bei S. Lorenzo in Mailand, deren eines „eine Pastoralscene“ zeige, „in der man Joseph mit seinen Brüdern zu erkennen glaubt“ (Kraus 426), sei abermals auf Kohte's treffliche Monographie über S. Lorenzo hingewiesen, in welcher S. 22 und 23 gute Abbildungen der beiden Mosaiken geboten werden und der Vorschlag des Giovanni Dozio (Memoria sul culto del martire St. Aquilino in Mailand), welcher in dem einen Bilde das Martyrium des h. Genesius (dem die Kapelle vielleicht ursprünglich geweiht war), erkennen will, als am glaubwürdigsten erscheinend bezeichnet wird.

Was die Ravennatischen Mosaiken betrifft, so lässt Kraus auf eine Schilderung derselben S. 427—444 eine zusammenfassende Charakterisirung

folgen, in der es S. 445 heisst: „In jeder Phase ihres Daseins behauptet die Mosaikmalerei wie die übrigen Kunstzweige in Ravenna einen specifischen, localen oder provincialen Charakter, so gut wie z. B. die zahlreich erhaltenen Mosaiken der römischen Rheinlande einen solchen den stadtrömischen gegenüber beanspruchen. Diesen specifischen Charakter ‚byzantinisch' zu nennen hat man gar kein Recht. Eine solche Annahme ist durch nichts gestützt."

Mit dieser Auffassung steht Kraus sehr isolirt da. Die Forscher, die innerhalb der letzten 25 Jahre über den Gegenstand geschrieben, haben, mit ganz seltenen Ausnahmen, den engen Zusammenhang der ravennatischen Mosaiken mit der byzantinischen Kunst hervorgehoben. Ja, mir scheint, dass bei dem geringen Bestande auf uns gekommener Reste frühester oströmischer Kunst im Orient wir nirgend in dem Masse, wie in Ravenna, das Werden der byzantinischen Kunst, ihr Herauswachsen aus der altchristlichen Gesammtkunst belauschen können, worüber im II. Theile dieses Aufsatzes eingehend gehandelt werden wird.

Hier sei nur noch bemerkt, dass folgende Stelle bei Kraus S. 446 denn doch weniger abweisend lautet als die soeben angeführte: „Dagegen wird man einräumen dürfen, dass in diesem letzten Sprössling, welchen die altchristliche hellenistisch-römische Kunst hervorgetrieben hat, das griechisch-orientalische Element stärker als in der Coemeterialmalerei und der Sarkophagsculptur Roms durchschlägt." Dass Kraus, wie die folgenden Zeilen lehren, bei den hier in Betracht kommenden, „in der Zeit der grossen Concilien des IV., V. und VI. Jahrhunderts gemehrten Beziehungen zur Osthälfte des Reiches" dem Einflusse Alexandrien's[15]) vor demjenigen Constantinopel's den Vorrang ertheilt, bildet insofern nicht einen Gegensatz zu der herrschenden Auffassung von dem byzantinischen Einflusse auf die ravennatische Kunst, als der Begriff „byzantinisch" sich bei dieser Auffassung nicht mit dem Begriff „constantinopolitanisch" deckt, sondern eben die östliche Hälfte des Reiches bezeichnet. Noch ist man nicht so weit und wird vielleicht bei dem geringen Denkmäler-Vorrath aus dieser Frühzeit nie so weit kommen, zwischen einer alexandrinischen, syrischen, constantinopolitanischen Kunstschule scharf zu unterscheiden, wie denn auch Kondakoff[16]) mit Recht sagt, die byzantinischen Kunsterzeugnisse des IV.

---

[15]) Vergl. die schöne Stelle bei Kraus, S. 450 über die grosse Bedeutung von Alexandria, besonders seit dem Concil von Nicaea im J. 325, für das wissenschaftliche und künstlerische Leben im Abendlande, wo es heisst: „Alexandrien war in jenen Jahrhunderten die geistige Hauptstadt der Welt; das galt im Gebiete des profanen, das galt noch mehr in dem des kirchlich-wissenschaftlichen Lebens. Damit ist auch das stärkere Hervortreten des griechischen Elementes in der Kunst des IV. und V. Jahrhunderts gegeben. Man übernahm nicht tausenderlei Schätze aus dem Orient, man bezog nicht Bibeln und andere Bücher aus Alexandrien, ohne auch von den diesen Büchern beigegebenen Illustrationen berührt zu werden.

[16]) In dem hochbedeutenden Texte des Prachtwerkes über die Sammlung byzantinischer Emails Swenigorodskoi's S. 83.

bis V. Jahrhunderts nach Ländern und Völkern des Reiches zu sondern, sei rein unmöglich.

Wie verträgt sich aber mit der oben mitgetheilten Concession des Verfassers das, wenige Zeilen höher stehende harte Wort, wonach die Zusammenbringung der ravennatischen mit der byzantinischen Kunst „sich auf keine Monumente von Byzanz oder der oströmischen Reichshälfte berufen“ könne, „jedes Haltes“ entbehre und „als ganz unwissenschaftlich zurückgewiesen werden“ müsse, und wonach mit der Bezeichnung byzantinisch „hier ein Unfug getrieben“ werde, „der in keiner andern Disciplin gelitten würde?“

Dass auch de Rossi in den späteren ravennatischen Mosaiken wesentlich byzantinische Werke sah, geht aus der Stelle in seiner Besprechung der Mosaiken in dem Oratorium des h. Venantius in Rom aus dem Anfang der vierziger Jahre des VII. Jahrhunderts hervor[17]: „Tutti osservano in cotest' opera d'arte un notabile campione dello stile bizantino degli ultimi tempi della scuola di Ravenna.“ Dieser Auffassung entspricht es auch, wenn de Rossi (Bullettino d. arch. cr. serie IV, anno III [1884—85] p. 51, 52) zu der römischen oder lateinischen Periode der Sarkophagsculptur die ravennatische Zeit des Exarchats als periodo „ravennate od italo-bizantino“ in Gegensatz stellt.

Der III. Abschnitt, S. 447—473, behandelt die ältesten christlichen Bilderhandschriften. Ich hebe hier nur folgenden Punkt hervor. Nachdem der Verfasser zuerst die von Strzygowski im Jahrbuch des Kaiserl. Deutschen Archäol. Instituts, I. Ergänzungsheft, nach späteren Copien herausgegebenen Kalenderbilder des Chronographen vom J. 354 besprochen, nennt er S. 453 an zweiter Stelle den berühmten Psalter der Pariser Nationalbibliothek No. 139 aus dem zehnten Jahrhundert und erklärt (unter Bezugnahme auf die Auffassung von Wickhoff, Labarte und Waagen) die Miniaturen dieser Handschrift (sowie diejenigen der verwandten Vaticanischen Bibelhandschrift Reg. Chr. No. 1) für „allerdings vortreffliche und auch als solche höchst preiswürdige Reproductionen altchristlicher Vorlagen.“ Er schreibt diese Vorlagen noch dem Anfange des IV. Jahrhunderts zu und hält sie für alexandrinischen Ursprungs. Ich kann dieser Auffassung nicht zustimmen, halte vielmehr, ähnlich wie Kondakoff, Bayet, Tikkanen, den Pariser Psalter für ein Erzeugniss jener auch sonst stark auf die Antike zurückweisenden Richtung der byzantinisch-höfischen Kunst des Zeitraums vom ausgehenden IX. bis ins XI. Jahrhundert, wie sie namentlich auch in den Elfenbeinarbeiten der Zeit zum Ausdruck kommt.[18]

---

[17]) Musaici crist. Lf. 13.

[18]) Vergl. meine von Kraus S. 557, Anm. 1 berücksichtigten Bemerkungen über diese antikisirende Richtung in der byzantinischen Kunst nach dem Ende des Bilderstreites, im Repert. XV (1892) S. 357 f.; ferner die Zusammenstellung antikisirender Elfenbeinreliefs in Tikkanen's Buch über die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel S. 116, und die Abhandlung von Graeven: „Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs“, im Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. Bd. XVIII, (1897) S. 3 ff.

In dankenswerther Weise hat Tikkanen bei der Besprechung des Pariser Psalters in dem kürzlich erschienenen zweiten Heft seines grundlegenden Werkes: „Die Psalterillustration im Mittelalter“ S. 113 ff. immer wieder antike Figuren beigebracht, an deren Stellungen, Bewegungen u. drgl. sich die zahlreichen so sichtlich antikisirenden Gestalten der Handschrift anlehnen, selbstverständlich ohne dass gerade die betreffenden Werke dem Maler vorgelegen zu haben brauchen.

Nun könnte vielleicht gefragt werden, warum denn nicht solche antike Elemente den von Kraus angenommenen altchristlichen Psalterhandschriften, die hier als Vorlage gedient haben sollen, eigen gewesen sein könnten?

Darauf würde ich antworten, dass in den Pariser Miniaturen in einem und demselben Bilde neben den antikisirenden Partien sich Gestalten finden, die deutliche Merkmale der spätern byzantinischen Kunst an sich haben. Sehr lehrreich scheinen mir in dieser Beziehung die Miniaturen „Jesaias zwischen der Nacht und der Morgenröthe“[19]) und „David zwischen Sophia und Prophetia“.[20]) Bezüglich des ersteren Bildes sagt Tikkanen a. a. O. S. 122 mit Recht, die Ausführung zeige eine bemerkenswerthe Mischung des antikisirenden und byzantinischen Stils; der Gesichtstypus des Propheten sei byzantinisch und seine übrigens sehr edel drapirte Idealtracht sei in der härteren byzantinischen Behandlung ausgeführt, die zwei allegorischen Figuren seien dagegen in fast rein antikem Geiste erfunden; und in Betreff der zweiten Miniatur betont derselbe Forscher S. 118, ebenfalls mit Recht, die Tracht des byzantinischen Kaisers beim David und den wesentlich byzantinischen Eindruck, den das Bild, trotz der antiken Gewandung der allegorischen Frauengestalten, durch die Hauptfigur, die streng repräsentative Auffassung und die Symmetrie mache.

Solche Widersprüche in einem und demselben Bilde konnten natürlich auch Kraus nicht entgehen. So heisst es bei ihm S. 570 in Betreff des soeben erwähnten Bildes: „Diese grämliche, wenig erfreuliche Gestalt (des David) ist das genaue Bild ihrer Zeit. Sie ist eigenste Arbeit des Künstlers des X. Jahrhunderts; wo er nicht, wie für die Personificationen, antike Vorbilder hat, zollt er der Gegenwart seinen Tribut.“

Dass die Anmuth der zahlreichen Personificationen des Pariser Psalters grossentheils ein Verdienst der antiken Vorbilder ist, hat wohl bisher Niemand bestritten, wenn auch Bayet „L'art byzantin“ S. 160 mit Recht betont, dass, um ein Werk gut zu copiren, man es lieben und verstehen müsse und dass somit allein schon die Thatsache dieses antiken Einflusses beweise, dass die Maler dieser Zeit das Schöne empfanden und es ausdrücken wollten.

Was nun aber die Vorbilder betrifft, so kann ich bei der oben angeführten Mischung antiker und specifisch byzantinischer Elemente in einer und derselben Composition nicht mit Kraus (S. 453) in den Minia-

---

[19]) Abb. u. A. bei Kraus S. 455, Fig. 342.

[20]) Abb. ebenda S. 454, Fig. 341.

turen des Pariser Psalters „die ersten und ehrwürdigsten Reste einer Illustration der Heiligen Schrift“ (in Reproduction) sehen, wenn ich es auch nicht für unmöglich halte, dass der Maler neben heidnisch antiken Werken auch frühchristliche studirt hat. Dazu kommt, dass die antikisirenden Partien der Pariser Miniaturen nicht den Eindruck von blossen Copien machen, sondern unter starker Benutzung der Antike für den bestimmten Zweck geschaffen zu sein scheinen.

Das VII. Buch, S. 478—508, handelt unter der Ueberschrift: „Technische und Kleinkünste“ von den Goldgläsern und Lampen, der Goldschmiedekunst, den Ringen, den Münzen und Medaillen und schliesslich von der Holzsculptur und den Elfenbeinarbeiten.

Ein hochbedeutendes, aus altchristlicher Zeit auf uns gekommenes Denkmal der Holzschnitzerei ist bekanntlich die schon oben erwähnte Thür von Sta Sabina. Obgleich in den letzten 25 Jahren viel über dieselbe geschrieben ist, giebt sie der Forschung noch manches Räthsel auf. Dass die bei Weitem meisten der Reliefplatten der Entstehungszeit der Kirche, der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts angehören, wird jetzt allgemein angenommen. Bei ihrer Verwandtschaft mit römischen altchristlichen Sarkophagreliefs ist mir aber, trotz der scharfsinnigen Beweisführung Strzygowski's in dem Aufsatze: „Das Berliner Moses-Relief und die Thür von Sta Sabina in Rom“ im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsamml. XIV (1893) S. 65, ihr byzantinischer Ursprung, mit Ausnahme einiger sogleich zu besprechender Reliefs, nicht wahrscheinlich. Einen wesentlich abweichenden Stil zeigen folgende fünf Bilder: die Himmelfahrt des Elias; Habakuk im Begriff, durch einen Engel zu Daniel getragen zu werden; der Zug durch das Rothe Meer; die Himmelfahrt (oder Auferstehung) Christi und das Relief, auf welchem Maria (oder die Kirche?) zwischen Petrus und Paulus, die einen Kranz über ihrem Haupte halten, steht und zu dem im oberen Theile der Platte innerhalb einer kreisrunden Glorie dargestellten jugendlich schönen Christus emporschaut. Vier der soeben genannten Platten gehören zu den Hochbildern, das Relief mit der Habakukscene aber zu den Breitbildern. Zunächst unterscheiden sich unsere Hochbilder von den anderen vier Platten desselben Formates dadurch, dass sie nicht wie die letzteren in drei, beziehungsweise vier Unterabtheilungen zerfallen, sondern, mit Ausnahme des Reliefs mit dem Zuge durch's Rothe Meer, wo zwei Momente dargestellt sind, nur eine Handlung vorführen. Aber auch sonst ist die Compositionsweise der fünf Reliefs eine ganz andere. Während die übrigen Darstellungen an statuarische neben einander gestellte beziehungsweise gesetzte Figuren erinnern, waltet hier, mit Ausnahme des Bildes mit Christus in der Glorie, das einen feierlich-ceremoniösen Charakter hat, durchaus ein malerisches Princip, das auch in der Betonung des landschaftlichen Elementes zum Ausdruck kommt. Zu der mit wenigen Ausnahmen ruhigen Haltung der Figuren auf den übrigen Reliefs steht die Aufgeregtheit der Gestalten auf den fünf Platten in starkem Gegensatze. Das Tempo, in dem sich hier die Handlung vollzieht, möchte man als

prestissimo bezeichnen. Mit welcher Hast ziehen in der Himmelfahrts- oder Auferstehungsscene die beiden Engel Christus empor, wie wild kämpfen die feurigen Rosse vor dem Wagen des wie ein römischer Held dastehenden Pharao mit den Wellen, wie masslos ist in dem Bilde mit der Himmelfahrt des Elias das Staunen der beiden Männer zu den Seiten des Elisa, deren einer sich im äussersten Schrecken zu Boden geworfen hat und das Gesicht in den Händen verbirgt; wie erregt sind Maria (?), Petrus und Paulus auf dem Relief mit Christus in der Glorie. Ferner sind die Gestalten in den hier in Betracht gezogenen Reliefs zum Theil von einer Länge, die wieder im Gegensatze zu den meist untersetzten Figuren der anderen Tafeln steht. Ich habe hier besonders die Gestalten des Elisa, des Elias und des Habakuk im Sinne. Sehr merkwürdig sind sodann die in horizontaler Richtung dahinschwebenden langen Engelsgestalten, von denen die eine den auf seinem Wagen gen Himmel fahrenden Elias mittels eines langen Stabes emporzuziehen scheint, während die andere den Habakuk am Kopfe ergriffen hat. Wir haben fliegende Victorien vor uns, wie sie aus der antiken Kunst auf uns gekommen sind.

Dass wir es bei diesen fünf Reliefs mit einem andern künstlerischen Geiste und einer anderen Künstlerhand zu thun haben, als bei den übrigen, ist nicht zu bezweifeln. Besonders deutlich tritt uns dieser Unterschied auf dem Relief mit dem Untergang des Pharao entgegen, wo, wie ich schon oben bemerkte, ausnahmsweise zwei Momente zur Darstellung gekommen sind. Unterhalb der Scene in und an dem Rothen Meere sehen wir nämlich Moses oder Aaron, vor Pharao das Schlangenwunder vollziehend, in einem Stile ausgeführt, der demjenigen der Mehrzahl der Reliefs der Thür vollkommen entspricht und sich von dem malerischen Stil der darüber befindlichen Scene durchaus unterscheidet. Eine erneute Prüfung des Originals müsste entscheiden, ob dieses untere Relief mit dem darüber befindlichen aus einer Platte geschnitten oder ob das obere Bild auf besonderer Platte in sehr geschickter Weise dem unteren angefügt ist. Im ersteren Falle hätten wir den Beweis dafür, dass auch die im Stile abweichenden Darstellungen der Entstehungszeit der Kirche angehören, wenn sie auch nicht von demselben Künstler ersonnen und ausgeführt sein können, der die übrigen Reliefs und eben auch den untern Theil des Pharao-Reliefs anfertigte. Dass auf einen Künstler des fünften Jahrhunderts die Antike so unmittelbar einwirkte und ihm die malerische und hoch dramatische Reliefbehandlung so leicht von der Hand ging, würde dann für die Beurtheilung der christlichen Kunst jener Epoche stark in's Gewicht fallen. Am ehesten noch bieten wohl die Mosaiken in Sta Maria Maggiore Analogien, so der schwebende, victoriaartige Engel am Triumphbogen und der Zug durch's Rothe Meer im Mittelschiffe. Sollte es sich aber herausstellen, dass das Relief aus zwei Stücken besteht, so würde wohl die Annahme, dass die betreffenden fünf Bilder bei Gelegenheit einer der spätern Restaurationen geschaffen worden sind, sich rechtfertigen, und da möchte ich über die Zeitbestimmung von Kraus, der für die Himmelfahrt des Elias,

den Durchgang durch's Rothe Meer und „vielleicht auch“ für die Himmelfahrt Christi sowie das Relief mit der Berufung des Moses, unter Anerkennung byzantinischer Einflüsse, die er bei den übrigen Reliefs nicht zugiebt, bis zum VIII. und IX. Jahrhundert geht, noch hinausgehen und die Vermuthung aussprechen, dass wir es mit Erzeugnissen jener oben bereits erwähnten unmittelbar antikisirenden Schule der byzantinischen Kunst vom Ende des IX. bis ins XI. Jahrhundert, die man neuerdings als eine Renaissance dieser Kunst bezeichnet hat, zu thun haben.

Das achte Buch, S. 509—537, ist dem altchristlichen Geräthe und der liturgischen Kleidung, das neunte, S. 538—590, der byzantinischen Kunst gewidmet.

Hier handelt es sich in erster Reihe um die in neuerer Zeit oft erörterte Frage nach den ersten Anfängen der byzantinischen Kunst, und in dankenswerther Weise werden die hierher gehörenden Ansichten einer Reihe von Forschern, wie Labarte, Kondakoff, Bayet, E. Müntz, Springer, Wickhoff, Strzygowski mitgetheilt.

Der Verfasser will von einer byzantinischen Kunst vor Justinian nichts wissen. S. 550, 551 heisst es: „In Constantinopel bewegt sich die bildende Kunst in der Zeit zwischen Constantin und Justinian noch immer im Rahmen der altchristlichen, hellenistisch-römischen Uebung. Es dringen namentlich von Syrien aus, sowohl in die Architektur wie in die Sculptur Elemente und Motive (wie die scharf gezeichneten, spitzen Blätter der Laubzeichnung) ein; es stellen sich in den Bauformen der Basilika Modificationen, wie die Galerien über den Seitenschiffen, die drei aussen dreiseitigen Apsiden, ein; es tritt das eine oder andere neue Sujet in der Ikonographie auf: alles Erscheinungen, welche der Kunst Constantinopel's einen ausgeprägten localen Charakter verleihen, sie aber von dem gemeinsamen Boden, auf dem auch die abendländische Kunst entsprossen ist, nicht losreissen. Die Gabelung beginnt im Zeitalter Justinian's, sie wird vom VII. Jahrhundert — sagen wir von Heraclius — ab eine vollendete Thatsache. Die Gründe, welche dazu und zu dem raschen Verfall der altchristlich-römischen Tendenzen in Constantinopel geführt haben, sind leicht ersichtlich.“

Nun folgt eine kurze Schilderung der traurigen politischen und kirchlichen Zustände im Ostreich und der tiefen Entfremdung zwischen Morgen- und Abendland, sowie eine Aufzählung der Werke, die in Constantinopel aus der Zeit zwischen dem IV. und VII. Jahrhundert auf uns gekommen sind, und eine eingehende Beschreibung der Sophienkirche daselbst.

Ich habe schon oben betont, dass bei der Frage nach dem Werdeprozess der byzantinischen Kunst es nicht in erster Reihe darauf ankomme, welche Rolle dabei die Stadt Constantinopel seit ihrer Begründung durch Constantin gespielt habe, es ist vielmehr zu untersuchen, ob in dem Zeitraum etwa vom Anfang des IV. bis zum VI. Jahrhundert sich innerhalb der christlichen Kunst Eigenthümlichkeiten zeigen, von denen man annehmen darf, dass sie in den östlichen Theilen des Reiches entstanden

sind, Eigenthümlichkeiten, die dann zu der Ausbildung eines besonderen Stiles, eben des byzantinischen, führten. Schwer dürfte es zu bestimmen sein, welches Stadium dieses Entwickelungsprozesses dazu geeignet sei, zuerst mit der Bezeichnung „byzantinisch" belegt zu werden. Aber ähnlich geht es ja auch sonst bei kunstgeschichtlicher Periodisirung. Wer will in genauer Weise den Zeitpunkt angeben, von dem an die Ausdrücke: romanische, gothische, Renaissancekunst vollberechtigt sind?

Dass man gegenüber der Sophienkirche von einem besonderen byzantinischen Stil reden darf, wird Niemand in Abrede stellen. Diesem Bauwerke gegenüber habe ich den Eindruck, dass in der Zeit Justinian's die Gabelung schon vollständig eingetreten ist, nicht erst, wie Kraus meint, beginnt. Und die Vorstufen zu diesem Bau gehören grossentheils dem Orient an, denn die Kirchen Sto Stefano Rotondo in Rom und S. Lorenzo in Mailand, die Kraus gegen die Annahme, dass die Entwickelung des Centralbaues sich hauptsächlich im Osten vollzogen habe, ins Treffen führt, haben ihre Beweiskraft verloren, seitdem es sehr wahrscheinlich gemacht worden ist, dass Sto Stefano in Nachahmung von Constantinischen Denkmalskirchen in Jerusalem[21]) und S. Lorenzo in Mailand, in Betreff der ursprünglichen Kuppelconstruction, in Nachahmung der Sophienkirche entstanden ist.[22])

Was die Sculptur und die Mosaikmalerei betrifft, so sind, wenn auch nicht zahlreiche, Erzeugnisse derselben im Osten zu Tage getreten, welche eine Feierlichkeit, eine gewisse gebundene Strenge zeigen, wie sie den römisch-altchristlichen Werken nicht eigen ist. Kraus selbst betont eine solche Verschiedenheit, wenn er von den Reliefs an dem Ambo von Saloniki, dessen eine Seite er S. 234 in einer Abbildung nach Bayet, Mémoire sur une mission au Mont Athos, beibringt, sagt: „Die mangelhafte Bildung der Gruppen, das Abweichen von der Einfachheit des evangelischen Berichtes, die Einschiebung eines Engels (bei der Anbetung der Könige), der als Vermittler zwischen die Madonna mit dem Kinde und die ankommenden Magier tritt, die Anordnung der die Figuren trennenden Arcaden, die dadurch bewirkte Herauslösung der Person Christi und der Madonna aus dem Zusammenhange der Action: das sind alles Züge, welche bereits eine namhafte Distanz von den römischen Werken des IV. Jahrhunderts markiren und stark an die entsprechende Composition in St. Apollinare in Classe (soll heissen: St. Apollinare nuovo) erinnern."

Dass dieses Urtheil über ein orientalisches Werk aus dem IV. oder (wie Kraus meint) eher aus dem Ausgange des V. Jahrhunderts ungünstig lautet, thut nichts zur Sache, die Hauptsache ist, dass hier ein namhafter Unterschied von den römisch-altchristlichen Werken constatirt wird.

Wir erinnern uns, dass der Verfasser dort, wo er von der Kunst Ravenna's handelte, von einem „griechisch-orientalischen Elemente" sprach,

---

[21]) Dehio und v. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I S. 35 ff.; 40 f.

[22]) Kohte, a. a. O.

das in der ravennatischen Kunst durchschlage, sowie von einem Einflusse Alexandrien's, der nach dieser Richtung noch schwerer in die Wagschale gefallen sein möge als die politische Präponderanz Constantinopel's.

Der hochverehrte Herr Verfasser möge mir gestatten es auszusprechen, dass ich gegenüber derartigen Stellen seines Werkes wiederholt den Eindruck hatte, dass er sich nicht in einem absoluten Gegensatze zu den Vertretern einer oströmischen oder frühbyzantinischen Kunst schon vor Justinian befindet; denn keiner dieser Forscher wird wohl in Abrede stellen, dass die frühesten Erzeugnisse der oströmischen Kunst sich von denen der weströmischen noch wenig unterschieden haben werden und dass somit die früheste byzantinische Kunst sich sehr wesentlich von der späteren unterscheidet. Eine wichtige Aufgabe der Kunstforschung besteht nun gerade darin, diesen Abweichungen der oströmischen von der weströmischen Kunst in ihren frühesten Anfängen beizukommen und das allmähliche Zunehmen dieser Abweichungen bis zu dem Zeitpunkte zu verfolgen, wo in der fertigen byzantinischen Kunst etwas von der abendländischen ganz Verschiedenes dasteht. In diesem Sinne gilt es, die Kunst des griechischen Orients aus dem Rahmen der altchristlichen Gesammtkunst herauszureissen.

Das zehnte und letzte Buch bespricht die ersten Ansätze der Kunst bei den nordischen Völkern und klingt in ein begeistertes Lob der Verdienste des Benedictinerordens um die Gesittung und namentlich auch um die bildende Kunst aus.

Ich kann nicht schliessen, ohne den Wunsch auszusprechen, dass Kunstforschern und Kunstfreunden bald die Freude zu Theil werden möge, den hochverdienten Verfasser bei seinen weiteren Schilderungen und Forschungen zu begleiten.

Ein Gelehrter, der sich die überaus schwierige, aber auch höchst dankenswerthe Aufgabe gestellt hat, die Ergebnisse der Forschung auf einem so umfangreichen und vielfach umstrittenen Gebiete zu sichten und dem Leser in gedrängter Form darzubieten, muss, da viele der hier zu berührenden Fragen bei der Beschaffenheit des Materials noch lange nicht endgiltig beantwortet werden können, wiederholt Meinungsverschiedenheiten hervorrufen, die im Interesse der Wissenschaft ausgesprochen sein wollen. So habe ich denn auch von meinen abweichenden Ansichten kein Hehl gemacht. Das aber darf ich sagen, dass ich aus dem Studium des Werkes, und zwar auch dort, wo ich dem Verfasser nicht zustimmen konnte, reiche Belehrung geschöpft habe und dass mir die von staunenswerthem Wissen und warmem Empfinden getragene Schilderung der altchristlichen Kunstepoche durchweg grossen Genuss bereitet hat.

Nachtrag.

Der oben ausgesprochene Wunsch ist nunmehr über Erwarten in Erfüllung gegangen, indem nicht nur die das Mittelalter umfassende erste Abtheilung des zweiten Bandes der Geschichte der christlichen Kunst er-

schienen ist, sondern der unermüdliche Forscher gleichzeitig ein auch kunstgeschichtlich hochbedeutsames Werk über Dante veröffentlicht hat.

Hier kann nur dasjenige aus dem reichen Inhalte des 512 Seiten starken Buches über die Kunst des Mittelalters hervorgehoben werden, was über den Rahmen dieses Aufsatzes nicht zu sehr hinausgeht: die Erörterung der byzantinischen Frage nämlich, insofern sie die Einwirkung der byzantinischen Kunst auf die mittelalterliche Kunst des Abendlandes zum Gegenstand hat.

Mit Recht unterscheidet Kraus in dieser Beziehung zwischen den Verhältnissen in den abendländischen Ländern nördlich von den Alpen und denjenigen Italien's. Nachdem er die spärlich zu Tage getretenen Nachrichten über byzantinische Künstler, die sich in Deutschland und Frankreich aufgehalten haben, und die Einführung zahlreicher byzantinischer Kunstwerke nach dem westlichen und nördlichen Europa erwähnt hat, sagt er, S. 84, sehr richtig:

„Die Frage ist nun aber weit weniger, wie viel an byzantinischen Erzeugnissen in das Abendland gelangte, sondern in welchem Umfange dieser Import auf die occidentalische Production Einfluss geübt habe. Diese Frage kann nicht mit allgemeinen Betrachtungen erledigt werden. Sie muss sozusagen von Fall zu Fall untersucht werden, und das ist bis jetzt noch keineswegs in erschöpfender Weise geschehen.“ Ich irre wohl nicht mit der Annahme, dass hierbei nicht etwa nur an die Untersuchung einzelner Kunstwerke gedacht ist, sondern dass die Aufgabe etwa in dem Sinne gemeint ist, wie ich sie an anderer Stelle (Jahrb. d. K. Preuss. Kunsts., Bd. XV, 1894, S. 229) in die Worte fasste: „Die byzantinische Frage will .... dahin beantwortet sein, wohin dieser (der byzantinische) Einfluss drang, welche Gegenden des Abendlandes frei von ihm blieben, wie und in welchem Masse dieser Einfluss sich in verschiedenen Ländern oder in verschiedenen Kunstzweigen, in verschiedenen Schulen oder verschiedenen Zeiten bemerkbar machte.“ Gewiss sind derartige Untersuchungen noch nicht in erschöpfender Weise geführt worden, sie sind vielmehr erst in den Anfängen begriffen, aber es sind bereits bei nicht wenigen deutschen Werken, ja ganzen Kunstschulen, wie z. B. der westfälischen, bald in stilistischer, bald in ikonographischer Beziehung byzantinische Einflüsse nachgewiesen worden, Einflüsse, die ja nicht etwa den Entwickelungsgang der abendländischen Kunst diesseits der Alpen als demjenigen der byzantinischen Kunst irgend gleichartig erscheinen lassen, aber denn doch den Charakter der Kunst mancher Gebiete zeitweise mehr oder weniger mit bestimmt haben. Es sei auf die sorgfältigen hierher gehörenden Untersuchungen in Vöge's rühmlichst bekanntem Buche „Eine deutsche Malerschule um die Wende des I. Jahrtausends“ und in dem soeben in Strassburg erschienenen gediegenen Werke von Haseloff: „Eine thüringisch-sächsiche Malerschule des XIII. Jahrhunderts“ hingewiesen.

„Nur Italien“, heisst es bei Kraus S. 87, „nimmt in Folge seiner viele Jahrhunderte hindurch sich erhaltenden engeren Beziehungen zum griechi-

schen Reiche eine ganz andere Stellung ein. Die byzantinische Frage erscheint hier in einem anderen Lichte, und es können die für die cisalpinischen Länder massgebenden Gesichtspunkte und Normen nicht ohne Weiteres hier in Anwendung kommen."

Kraus nimmt nun, ich möchte sagen: theoretisch, einen bedeutenden Einfluss der byzantinischen Kunst auf diejenige in Venedig, Süd-Italien, Sizilien, auch Rom an und bezeichnet den uns in einer Reihe auf S. 89 angeführter Erzarbeiten, Wandmalereien und Mosaiken entgegentretenden Stil als einen Mischstil, den de Rossi italo-byzantisch genannt habe. Dass innerhalb dieses Mischstiles grosse Verschiedenheiten stattfinden müssen, je nachdem das byzantinische oder das abendländische Element vorwiegt, liegt auf der Hand, so dass auch hier eine genaue Untersuchung von Fall zu Fall erforderlich ist.

Ueber ein süditalisches Werk hat Kraus schon früher unter dem hier in Betracht kommenden Gesichtspunkte ausführlich gehandelt: die aus dem Ende des XI. Jahrhunderts stammenden Wandgemälde von Sant Angelo in Formis. In seiner Schrift über dieselben (Sonder-Abdruck aus dem Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. XIV, 1893, S. 37, 38) sprach er sich zusammenfassend dahin aus, dass das Weltgericht an der Westwand und der Rex gloriae in der Hauptapsis „wenn auch nicht in rein byzantinischer Auffassung und Formgebung gehalten, so doch sehr stark byzantinisirend" seien, während die Bilder aus dem Leben Jesu im Mittelschiff vermuthlich Malern anvertraut gewesen seien, „die in der einheimischen Tradition aufgewachsen, weit mehr im Zusammenhang mit dem geblieben waren, was der Geschichtsschreiber von Monte-Cassino (Leo von Ostia) selbst sehr bezeichnend die magistra Latinitas genannt hat", doch müsse zugegeben werden, „dass in einigen Punkten, z. B. hinsichtlich der Behandlung der Costüme, byzantinische Einflüsse wahrnehmbar" seien.

Dieser Auffassung gegenüber glaube ich in meiner Abhandlung: „Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis" i. d. Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. XV (1894) S. 125 ff, 211 ff., durch einen Vergleich der Bilder aus dem Leben Jesu: einerseits mit byzantinischen, andererseits mit abendländischen Darstellungen derselben Gegenstände den Beweis erbracht zu haben, dass es sich hier nicht nur um solche byzantinische Einflüsse in mehr nebensächlichen Dingen, wie in den Costümen, handelt, sondern, dass wir es ikonographisch mit wesentlich byzantinischen Compositionen zu thun haben, wie ich auch für die Kopftypen, die Gebärden, Stellungen und Bewegungen, die Kleidung, die Bauwerke und die malerische Technik zahlreiche Analogien aus der byzantinischen Kunst beigebracht habe.

Dort, wo Kraus in seinem neuen Werke, Bd. II S. 64—67 die Wandbilder in Sant Angelo ganz im früheren Sinne kennzeichnet, geht er auf meine Beweisführung nicht ein, wohl aber sagt er, S. 66, meine Ausführungen hätten ihn davon nicht überzeugen können, „dass der gesammmte hier uns entgegentretende Bildervorrath byzantinischen Charakter habe".

„Diese Ausführungen", heisst es weiter, „gehen eben von ganz anderer Grundlage aus als diejenige ist, von welcher unsere Gesammtauffassung von der Entwickelung der christlichen Kunst ausgeht. Ich weigere mich, das als specifisch byzantinisch anzuerkennen, was aus der Quelle altchristlicher Ueberlieferung durch das Medium byzantinischer Uebung uns zugeflossen ist."

Dass Kraus hiermit alle diejenigen Themata, die bereits von der altchristlichen Gesammtkunst behandelt und sodann von der byzantinischen übernommen worden sind, aus dem Rahmen der byzantinischen Kunst ausgeschieden wissen will, geht daraus hervor, dass er S. 86 unter die Kriterien für den byzantinischen Ursprung eines Kunstwerkes, bezw. für Nachbildung nach byzantinischen Vorlagen, „die Uebereinstimmung der ikonographischen Sujets mit solchen" rechnet, „welche die byzantinische Kunst nach der Gabelung des VI. bis VII. Jahrhunderts zu dem dem Orient und Occident gemeinsamen Vorrath hinzugefügt hat." Bei dieser Auffassung muss ihm freilich ein grosser Theil meiner Beweisführung als überflüssig erscheinen, denn nicht wenige unter den in Sant Angelo dargestellten und von mir besprochenen Sujets kommen bereits in den Katakombenbildern und frühchristlichen Sarkophagreliefs vor.

Es wird wohl Niemand in Abrede stellen, dass die byzantinische Kunst, die ja aus der altchristlichen Kunst herausgewachsen ist, der letzteren sehr viel verdankt, dass in zahlreichen ihrer Werke altchristliche Compositionsmotive deutlich nachklingen; sobald aber die altchristlichen Themata durch das „Medium byzantinischer Uebung" hindurchgegangen sind, ist aus ihnen denn doch etwas ganz Anderes, etwas Neues geworden: an die Stelle der nur leicht andeutenden Compositionen sind ausführlich erzählende Geschichtsbilder, an die Stelle der mehr allgemein gehaltenen, immer wieder an die Antike sich anlehnenden Kopftypen sind realistischere bildnissartige getreten; Grössenverhältnisse des menschlichen Körpers, Bewegungen, Stellungen sind andere geworden. Sowohl die so umgestalteten ursprünglich altchristlichen, wie auch die später neu geschaffenen byzantinischen Darstellungen wurden nur zu bald zum Ausgangspunkte und zur Grundlage einer Jahrhunderte währenden traditionellen einförmigen Behandlungsweise, an der sich rein byzantinische Bilder eben als solche erkennen lassen. Diese traditionelle Darstellungsweise hat mich denn auch in den Stand gesetzt, die Bilder aus dem Leben Jesu in Sant Angelo als wesentlich byzantinisch zu kennzeichnen.

In meiner Abhandlung habe ich in erster Reihe solche byzantinische Werke zum Vergleich herangezogen, die der Zeit nach den Wandbildern in Sant Angelo nahestehen, also hauptsächlich Arbeiten aus dem X. bis XII. Jahrhundert, dann aber habe ich auch auf oströmische Werke einer früheren Zeit, wie den Codex Rossanensis und das Rabula-Evangeliar aus dem VI. Jahrhundert zurückgegriffen, weil sie sich schon innerhalb der byzantinischen Strömung befinden.

Kraus nennt S. 299 meine Annahme, dass die Miniaturen dieser beiden

Handschriften so wie die Elfenbeinreliefs des berühmten Buchdeckels im Domschatze zu Mailand bereits der specifisch byzantinischen Kunst angehören, „an sich unrichtig.“ Im Repertorium 1885 S. 172 habe ich zu beweisen versucht, dass das Elfenbeinwerk mit seinen vielen altchristlichen Zügen in einer sehr frühen Epoche der oströmischen Kunst, in ihrer Werdezeit, dem V. Jahrhundert, entstanden sei; dass die Miniaturen der beiden Handschriften aber byzantinisch seien, ist wohl bisher nicht bezweifelt worden. Wie ich bereits oben angedeutet habe, brauche ich das Wort „byzantinisch“ nicht im Sinne von „Constantinopolitanisch“, sondern in dem üblichen Sinne von oströmisch im weitesten Wortbegriffe. Gegenüber der Weigerung von Kraus S. 66: „alle Localschulen des Ostreichs, wie Alexandrien und Syrien, unter die Kategorie des Byzantinismus zu subsumiren“, möchte ich nochmals betonen, dass unter den bisher bekannt gewordenen Kunsterzeugnissen dieser verschiedenen Gegenden des oströmischen Reiches so viel Uebereinstimmung herrscht, dass von Localschulen im strengen Sinne des Wortes, die sich also in bedeutenden Dingen zu unterscheiden hätten, zunächst kaum geredet werden kann.

Uebrigens ist auch hier, wie an einigen oben erwähnten Stellen der Gegensatz des hochverehrten Herrn Verfassers gegen die Annahme einer schon früh eintretenden oströmischen, von der abendländischen sich wesentlich unterscheidenden Kunst nicht so gross, wie es nach Aussprüchen, wie der soeben angeführte über die beiden Bilderhandschriften, scheinen möchte, sagt er doch I, 464 in Betreff der Rabula-Handschrift: „. . . . Sonst bemerkt man das Vorherrschen des Roth — ein, wie Kondakoff (S. 122) anmerkt, specifisch orientalisches Element“, und in Betreff des Codex Rossanensis I, 465: „Die Composition, die Gruppirung, die Einzeltypen weichen völlig ab von Allem, was man in den Katakomben, auf den Sarkophagen und Elfenbeinen, selbst auf den Mosaiken und den uns bisher bekannt gewordenen Miniaturen gesehen hat. Das römisch-abendländische Element liegt dem Künstler ganz fern, der Charakter seiner gesammten Arbeit ist entschieden orientalisch, hier und da dem Rabulas, anderwärts den späteren byzantinischen Werken nahekommend.“ . . . „Der historische Christustyp, den sich der Orient im Anschluss an die realen Verhältnisse geschaffen, ist, wie man sieht, jetzt fertig.“ Das ist doch wie eine Beweisführung nicht für den Kraus'schen Ausspruch, sondern für meine von ihm als „an sich unrichtig“ bezeichnete Auffassung.

Wie bereits in seiner früheren Abhandlung S. 27, 28, so legt Kraus auch jetzt wieder für den angeblich wesentlich abendländischen Charakter der Wandmalereien in Sant Angelo ein grosses Gewicht auf das Bild mit der Ehebrecherin vor Christus. Bd. II. S. 66 heisst es: „Dass die Wandgemälde in Sant Angelo ihrer Hauptmasse nach einem andern als dem byzantinischen Gedankenkreis angehören, das geht aus einer einzigen Thatsache schon hervor. In der byzantinischen Kirche wurde der Abschnitt von der Ehebrecherin (Joh. 8, 1—11) nicht gelesen, weil man ihn für die Gemeinde nicht angemessen hielt. Infolgedessen fehlt er in den meisten

griechischen Bibelhandschriften. Ganz gewiss wurde er auch bei den Byzantinern nicht dargestellt. Wir können daher mit Sicherheit annehmen, dass Cyklen, in denen er auftritt, nicht dem griechischen, sondern dem lateinischen Gedanken- und Empfindungskreise angehören.“ Und in der Anmerkung zu dieser Stelle liest man: „Nur vollkommene Unwissenheit in theologischen Dingen kann sich die Frage erlauben, woher ich denn wisse, dass die Scene in der griechischen Kirche nicht gelesen und demnach nicht dargestellt wurde.“

Wer diese Frage gethan hat, weiss ich nicht, das aber weiss ich, dass die Scene mit der Ehebrecherin von der griechischen Kunst dargestellt worden ist, und Herr Professor Kraus würde es auch wissen, wenn er nicht eine Stelle in meiner Abhandlung über die Wandgemälde in Sant Angelo (Jahrb. d. K. Pr. Kunstsamml. XV, S. 222. Anm. 7) offenbar übersehen hätte, wo ich zwei unzweifelhaft byzantinische, die Johannes-Erzählung veranschaulichende Darstellungen dieses Gegenstandes aus dem XI. bezw. dem XII. Jahrhundert beigebracht habe, nämlich die Miniaturen im griechischen Evangeliar der Laurentiana in Florenz, Plut. VI, Cod. 23, Bl. 184,b und im grusinischen, mit griechischen Bildern und Inschriften ausgestatteten Evangeliar zu Gelati Bl. 244.

Einige mir aus Abbildungen bekannt gewordene, in Monte-Cassino etwa in der Entstehungszeit der Wandbilder von Sant Angelo angefertigte Miniaturen bezeichnete ich, a. o. O. S. 55, als stark byzantinisirend. Dasselbe kann ich jetzt aussagen von den am Schlusse des XI. Jahrhunderts entstandenen Miniaturen in dem Gebetbuche aus Monte Cassino in der Bibliothèque Mazarine zu Paris (Catalogue des Manuscrits de la Bibl. Mazarine par A Molinier, T. I, Paris 1885, p. 132, 133 No. 364 [759]), die ich vor Kurzem aus den von Herrn Dr. Haseloff aufgenommenen und mir freundlichst mitgetheilten Photographien kennen gelernt habe. Diese Bilder sind im Hinblick auf die Wandmalereien in Sant Angelo insofern von besonderer Bedeutung, als sie in naher stilistischer Beziehung zu den letzteren stehen, dabei aber manche in der Richtung auf die Lockerung des byzantinischen Schemas liegende Abweichungen aufweisen.

Bei der Fusswaschung Bl. 24 ist Christus nicht ruhig dastehend, sondern schreitend oder soeben herangeschritten, so dass der rechte Fuss den Boden nur mit der Spitze berührt, dargestellt. — Die Frauen am Grabe Bl. 25 sind in Kopftypus, Haltung und Gewandung byzantinisch und denjenigen im entsprechenden Bilde von Sant Angelo nahe verwandt, dem, wie im Wandbilde, neben einem byzantinischen Ciborium sitzenden Engel aber fehlt der Stab in der Linken, und die Art, wie er die Beine über einander geschlagen hat und sich zu den Frauen hinneigt, ja seine ganze Haltung ist nicht die typisch byzantinische. — Die Höllenfahrt, Bl. 25, ist auch hier wieder wie in Sant Angelo eine echt byzantinische „Anastasis“-Darstellung. — Der gekreuzigte Christus, Bl. 24, stimmt mit demjenigen des Wandbildes völlig überein und ist entweder nach demselben oder einer gemeinsamen Vorlage einfach copirt. Dasselbe dürfte von der am

Kreuze stehenden Maria im Verhältniss zu der zweiten der Frauengestalten im Kreuzigungsbilde von Sant Angelo gelten. Die Art, wie die beiden weinenden Frauen mit der Linken den Mantel zum Auge führen und die Rechte vor der Brust halten, stimmt vollkommen überein. — Der Judaskuss, Bl. 24, zeigt eine entschiedene Abhängigkeit von dem betreffenden Wandbilde oder dessen Vorlage. — Die Himmelfahrt, Bl. 29, giebt durchweg das byzantinische Schema wieder. — Von den drei in Sant Angelo nicht vertretenen Scenen ist die in eine Kuppelkirche versetzte Darstellung des Christuskindes im Tempel (Bl. 19) wesentlich byzantinisch und dasselbe gilt von der Gestalt des zwischen zwei Bäumen stehenden und zu einer vor ihm niederknienden Frau redenden Christus, Bl. 28, (nach Molinier's Meinung ist hier das Noli me tangere gemeint); während die Ausgiessung des Heiligen Geistes (Bl. 29) mit der doch wohl durch Raummangel bedingten Anordnung der Apostel in zwei Reihen über einander und den nicht byzantinischen Gesichtstypen eine von der Ueberlieferung abweichende Richtung vertritt. — Stark gelockert erscheint endlich das byzantinische Schema im Abendmahlsbilde, Bl. 23. An die Stelle des halbkreisförmigen Tisches, wie wir ihn in dem betreffenden streng byzantinischen Bilde in Sant Angelo sehen, ist ein rautenförmiger getreten. Christus ist zwar der byzantinischen Ueberlieferung gemäss an der linken Ecke in halb liegender Stellung auf einem Polster angeordnet, aber die Ankündigung von Judas' Verrath vollzieht sich nicht, wie auf byzantinischen Abendmahlsbildern, nach dem Matthäus-Text, so dass Judas in die Schüssel greift, sondern nach dem 4. Evangelium, indem Jesus dem Judas den Bissen, hier ein mit Kreuzkerbe versehenes Brot, in die gewandbedeckten Hände gereicht hat. Auch entfernt sich der Typus mancher der Köpfe stark von dem byzantinischen. Trotz solcher Abweichungen von der Ueberlieferung haben, wie wir sahen, die Miniaturen des Gebetbuches von Monte-Cassino im Grossen und Ganzen die byzantinische Kunst zur Grundlage, an die sich aber ihr Urheber nicht so streng gebunden fühlte wie derjenige der Wandmalereien in Sant Angelo. (Schluss folgt.)

Die Vorlage des Utrechtpsalters.[1]

Von **H. Graeven.**

Nachdem lange Zeit über Herkunft und Alter des Utrechtpsalters sehr verschiedene Meinungen geherrscht hatten, darf es jetzt als feststehend gelten, dass dasjenige Land, das im Mittelalter viele Jahrhunderte hindurch die führende Rolle in der abendländischen Kunst spielte, dass Frankreich die Heimat der wichtigen Bilderhandschrift ist. Sie ist frühzeitig nach England gewandert und hat dort mehrfache Nachahmungen angeregt, zuletzt gehörte sie der Biblioteca Cottoniana, kam aber im 17. Jahrhundert abhanden und gelangte schliesslich nach Utrecht, in Folge dessen sie unter dem Namen der Utrechtpsalter bekannt ist.[2] Geschrieben und illuminirt wurde der Codex im ersten Drittel des IX. Jahrhunderts zu Hautvillers, einem Kloster der Diöcese Rheims, wie die scharfsinnigen Untersuchungen Adolf Goldschmidt's[3] und Paul Durrieu's[4] ergaben. Beide Forscher waren unabhängig von einander und auf verschiedenem Wege zu dem gleichen Resultate gelangt, das dadurch um so sicherer erscheint.

Goldschmidt's Untersuchung endigte mit der Frage, „bis zu welchem Grade müssen (den Malern zu Hautvillers) Vorbilder zu Grunde gelegen haben, spätrömische oder byzantinische?" Sein Buch der „Albanipsalter in Hildesheim" brachte die Antwort. Hier wird zunächst aus den mannigfachen Correcturen der Zeichnung geschlossen, dass im Utrechtpsalter nicht eigene Erfindungen des Malers vorliegen, sondern dass er direct eine Vorlage copirte. Die Zweitheilung des Psalters mit dem starken Einschnitt vor dem 77. Psalm weist nach Byzanz, in mehreren griechischen Handschriften sind Parallelen zu einzelnen Darstellungen des Utrechter

---

[1]) Vortrag gehalten in der byzantinischen Section des XI. Internationalen Orientalisten-Congresses zu Paris.

[2]) Ein vollständiges Facsimile der Handschrift erschien 1875: Latin Psalter in the University Library of Utrecht, formerly Cotton Ms., Claudian C VII, photographed and produced in facsimile by the permanent autotype process of Spencer Sawyer Bird and Co, London. Zur Geschichte der Handschrift vergl. Birch, The history art and palaeography of the ms. styled the Utrecht Psalter, London 1876 p. 72 ff.

[3]) Der Utrechtpsalter I, in dieser Z. Bd. XV 1892 p. 156.

[4]) L'origine du psautier d'Utrecht, in den Mélanges Julien Havet 1895 p. 639

Msc. zu finden", aber, heisst es am Schluss, dabei muss man bedenken, dass uns weder illustrierte altchristliche Hss. des Psalters noch genügende liturgische Kenntnisse jener Frühzeit zu Gebote stehen, um zu ermessen, ob diese Gattung von Psalterien mit Wortillustrationen nicht schon in Rom vorhanden und ob dort nicht auch die Theilung des Psalters vor Ps. 77 schon eingeführt war. Es könnten dann den fränkischen Zeichnern ebensowohl spätrömische Vorbilder statt der altbyzantinischen vorgelegen haben." Mir hatte sich, bevor ich die letzten Ausführungen kennen lernte, die Ueberzeugung aufgedrängt, dass die Illustrationen, die wir in dem lateinischen Psalter vor uns haben, für einen griechischen Text geschaffen sind. Gestatten Sie mir, Ihnen meine Hauptgründe dafür vorzutragen.[5]

Die Art und Weise, in der die jedem Psalm vorangestellte Miniatur des Utrechter Msc. den nachfolgenden Text illustrirt, können wir bezeichnen als eine wörtliche Uebersetzung der Psalmen in die Sprache der bildenden Kunst, eine Uebersetzung, die jedesmal möglichst viele der einzelnen Verse mit ihren meist bildlichen Ausdrücken durch Zeichnungen wiederzugeben sucht. Griechische Psalterhss., deren einige um mehrere Jahrhunderte jünger sind als der Utrechtpsalter, andere ihm ungefähr gleichaltrig sein mögen, haben wohl hie und da den Inhalt eines Psalmverses durch ähnliche Darstellungen veranschaulicht wie der Utrechter Codex,[6] keine zeigt gleich ihm dies Illustrationsprincip durchgeführt. Jedoch finden wir die genau entsprechende Illustrationsweise wenigstens eines Psalms in spätbyzantinischen Fresken. Das Malerbuch vom Berge Athos giebt unter dem Titel πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν κν das Recept für ein Bild, das nichts Anderes ist als die Darstellung des 148. Ps., und die Vorhallen der Kirchen in mehreren Athosklöstern zeigen die Ausführung jener Vorschriften. Didron in seiner Ausgabe des Malerbuches beschreibt ausführlich das betreffende Bild im Kloster Jwiron,[7] doch seine Beschreibung liefert keine klare Vorstellung von dem Fresko. Ich vermag daher nicht zu prüfen, wie weit die Composition mit der Illustration des Utrechtpsalters übereinstimmt. Nur zwei Punkte möchte ich hervorheben. Didron bemerkt: „Puis au psaume 148 . . on joint le 150 psaume . . . on voit des musiciens de toute espèce, précédés par David, qui pince de la harpe, et par Salomon, qui chante sur un cahier de musique". Die Miniatur des 150. Ps. zeigt in der einen Reihe der Musikanten an erster Stelle einen Harfenspieler, an zweiter einen Sänger mit dem Notenblatt in der Hand, das

[5]) Die dem Utrechtpsalter nahe verwandte Handschrift in Stuttgart (Kgl. öff. Bibliothek, Bibl. fol. 23) konnte von mir nicht berücksichtigt werden, da mir die Gelegenheit fehlte, diese Miniaturen, kennen zu lernen. Die ausführlichste Nachricht von der Handschrift giebt Goldschmidt, Der Albanipsalter, Berlin 1895 p. 10 ff. Wenn der griechische Ursprung der Bilder im Utrechtpsalter durch meine Ausführungen erwiesen ist, gilt dasselbe von der Stuttgarter Handschrift.

[6]) Einige Beispiele sind angeführt von Goldschmidt a. a. O., zahlreichere von Tikkanen, Die Psalterillustrationen im Mittelalter I p. 29 ff.

[7]) Manuel d'iconographie chrétienne. Paris 1845 p. 237 Anm.

sind die von Didron erwähnten Figuren David's und Salomon's. Da ihre Erfindung nicht durch die Psalmworte selbst bedingt wird, ist es nicht glaubhaft, dass der Miniator und der Freskomaler unabhängig von einander die gleichen Gestalten geschaffen haben.

Ferner erwähnt Didron eine Figur, die er irrthümlich als Erde bezeichnet: „La Terre même est personnifiée; elle est là, sous la forme d'un vigoureux jeune homme, ou comme l'Hercule antique, soufflant de tous ses poumous dans une trompette." Unsere Mutter Erde wird stets als weibliches Wesen aufgefasst, die von Didron beschriebene Gestalt ist wahrscheinlich eine Personification des Wassers, wie wir sie ganz entsprechend in andern Miniaturen des Utrechtpsalters finden (Ps. 92). Die Freskomaler scheinen zur Füllung ihrer grösseren Flächen Theile aus verschiedenen Compositionen der auf kleinen Raum beschränkten Psalterillustrationen benutzt zu haben.

Dass die betreffenden Fresken nicht erst späte Schöpfungen byzantinischer Kunst sind, hat Franz Wickhoff in seiner schönen Studie über das Speisezimmer des Bischofs Neon dargethan.[8]) Agnellus berichtet von diesem Kirchenfürsten, der den bischöflichen Stuhl von Ravenna um die Mitte des V. Jahrhunderts innehatte, er habe auf der an die Kirche grenzenden Wand des geräumigen Speisesaales malen lassen: „Istoriam psalmi, quam cotidie cantamus, id est Laudate Deum de caelis, una cum cataclismo". Die letzte Bemerkung erklärt Wickhoff eben daraus, dass der Anblick des grossen Wassers im Vordergrunde der Composition zusammen mit der Andeutung des Regens, des Schnees und des Hagels den Agnellus zu dem Irrthum verführt habe, es sei die Darstellung des 148. Ps. mit dem Bilde der Sündfluth vereinigt. Denken wir uns die Illustration des Utrechtpsalters in's Grosse übertragen, so konnte sie sehr wohl den Eindruck hervorrufen, den Agnellus vor den ravennatischen Gemälden gehabt haben muss. Damit hätten wir einen Beweis, dass Psalmillustrationen gleich denen des Utrechter Mss. bereits in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts „in einer von Byzanz bildkünstlerisch abhängigen Stadt" vorhanden waren.

Einen weiteren Beleg für den griechischen Ursprung der Miniaturen bieten die Elfenbeinschnitzereien, die zu der Gruppe des aus Veroli stammenden Kästchens gehören. Unter den Typen derselben ist eine ganze Reihe, für die nur im Utrechtpsalter Parallelen zu finden sind.[9]) Die Elfenbeinarbeiten sind sicher in Constantinopel entstanden, ihren Verfertigern haben schwerlich lateinische Handschriften zur Verfügung gestanden.

[8]) In dieser Zeitschrift Bd. XVII 1894 p. 10.

[9]) Ein besonders charakteristisches Beispiel bietet der ehemals Spitzer'sche jetzt im Musée de Cluny befindliche Kasten abgeb. Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie I Taf. 8. Die dortige Figur eines zu Boden gestreckten Mannes, dem ein wildes Thier auf den Rücken gesprungen ist, hat ihr Vorbild in der Illustration zu Ps. 77 V. 2 ἔθεντο . . τὰς σάρκας τῶν ὁσίων σου τοῖς θηρίοις τῆς γῆς.

Zu ihren Vorlagen gehörte der vaticanische Josuarotulus oder vielleicht ein älterer Bruder desselben.[10]) Ist es ein Zufall, dass gerade mit den Miniaturen des Rotulus die des Utrechtpsalters eine enge Verwandtschaft zeigen? Beiderwärts sehen wir die gleiche Behandlung des Hintergrundes, die Berge und Bäume haben dieselben Formen, hier wie dort werden kleine Häusergruppen angebracht, die der Landschaft einen idyllischen Charakter verleihen, hier wie dort werden die Oertlichkeiten personificirt. Auch in den Figuren lässt sich manche Aehnlichkeit entdecken. So oft im Psalter Kriegergruppen erscheinen, erinnern sie auffallend an Josua und seine Begleiter. Die Miniaturen des Rotulus sind nur mit wenigen leichten Farben getönt und stehen dadurch den Federzeichnungen des Utrechtpsalters um so näher.[11]) Wir dürfen dem Josuarotulus enprechende Psalterhandschriften einerseits als Vorlage der byzantinischen Elfenbeinschnitzer, andrerseits als Vorlage der carolingischen Maler voraussetzen.

Das hohe Alter der im Utrechtpsalter vorliegenden Typen kann Niemandem verborgen bleiben, der sich näher mit diesen Miniaturen beschäftigt. Goldschmidt hat deren antiken Charakter voll und ganz empfunden und einige feine Beobachtungen darüber gemacht. Die beredtsten Zeugen von dem antiken Geist, der in diesen Miniaturen lebt, sind die zahlreichen Personificationen. Die Gestalten von Sonne und Mond, von Erde und Wasser, auch die als blasende Köpfe gebildeten Winde sind nicht nur dem Alterthum, sondern auch dem ganzen Mittelalter vertraut, auch entspricht es wohl mittelalterlichen Vorstellungen, die in den Ps. oft genannten Tugenden, wie Gerechtigkeit, Wahrheit, Mitleid u. s. w. als weibliche Figuren darzustellen, aber fremd ist es dem Mittelalter, den ganzen Kreis der Natur zu personificiren, wie dies im Utrechtpsalter gegeschieht. In dem besprochenen Bilde des 148. Ps. ragen die Himmel der Himmel, die in das Lob Gottes einstimmen, als bärtige Halbfiguren aus Wolken hervor. Dieselbe Darstellung kennen wir vom Panzer der Augustusstatue aus Prima Porta,[12]) von heidnisch-römischen[13]) und von altchristlichen Sarkophagen.[14]) In einer andern Miniatur (Ps. 73) wandelt die Nacht und der Tag verkörpert am Himmel, und zwischen ihnen starrt das Gespenst des Mittags, ein gorgonenhaftes Antlitz. Der Schlaf umgaukelt als kleine Flügelfigur die auf ihren Betten ruhenden Männer und die Reiter, welche auf ihren Rossen eingenickt sind (Ps. 75). Die Antike zeigt den

---

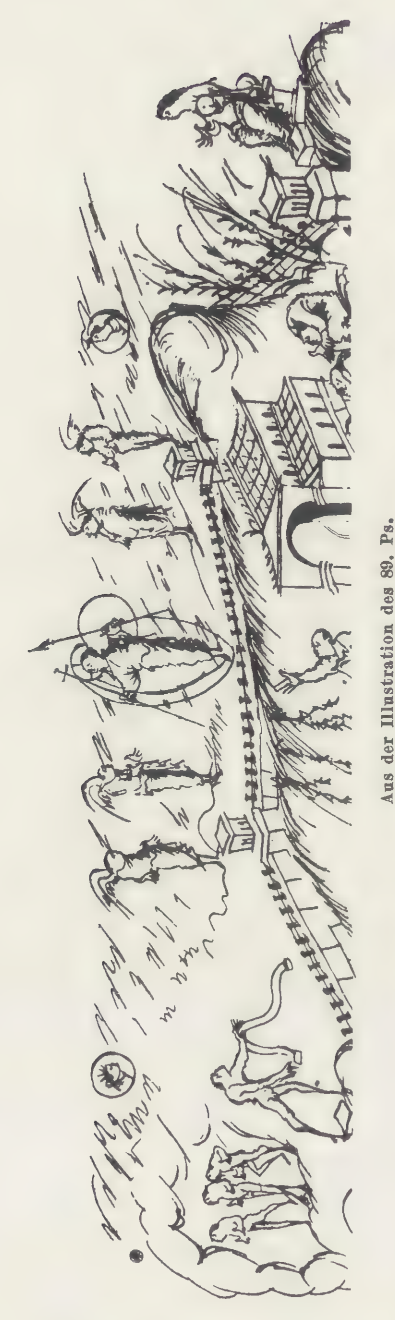
[10]) S. Jahrb. der kgl. Preussischen Kunstsammlungen XVIII 1897 p. 3f.

[11]) Dass die Vorlage des Utrechtpsalters eine farbige gewesen ist, wird durch Goldschmidt, der Albanipsalter p. 13, wahrscheinlich gemacht. Eine Parallele zu solcher Uebertragung farbiger Miniaturen in Federzeichnungen finden wir in der Ueberlieferung eines spätrömischen Kalenders. S. Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Jahrb. des arch. Inst., Ergänzungsheft I 1888 p. 100.

[12]) Abgeb. Baumeister, Denkmäler des klass. Alterthums Fig. 183 p. 229.

[13]) S. O. Jahn, Ber. der kgl. Sächs. Ges. Phil. hist. Cl. I 1849 p. 63 ff.

[14]) S. Ficker, Die altchristl. Bildwerke im Lateran No. 174.



Aus der Illustration des 89. Ps.

Schlaf in derselben Gestalt in Darstellungen des Kampfes zwischen Herakles und Alkyoneus.[15]) Nur auf schwf. und strengrothf. Vasen kommt diese Darstellung vor, aber der Fall steht nicht vereinzelt da, dass ein Typus, der viele Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung geschaffen ist, ganz am Ausgang des Alterthums wieder auftaucht. Als classisches Beispiel dafür lässt sich eine Diptychontafel anführen, die wahrscheinlich die Apotheose des Kaisers Constantius Chlorus darstellt.[16]) Schlaf und Tod, dieselben Gestalten, welche auf attischen Grablekythen den Verstorbenen zur letzten Ruhe betten,[17]) tragen auf dem Diptychon den vergötterten Kaiser zum Himmel empor. Uns berührt solche Erscheinung sonderbar, aber nur deshalb, weil uns die Zwischenglieder fehlen, die den Typus fortgepflanzt haben.

Zum Ps. 89, dessen Vers 9 unsere Jahre mit einem Spinnengewebe vergleicht, sehen wir in der Miniatur drei nackte Knaben in einem unregel mässigen Polygon, das offenbar ein Spinnennetz darstellen soll. In profanen Kunstwerken des ausgehenden Alterthums erscheinen die Jahre ebenfalls als kleine nackte Gestalten.[18]) Neben dem Bilde der Jahre zeigt der Psalter einen unbe-

---

[15]) S. O. Jahn, Ber. der kgl. Sächs. Ges. Phil. hist. Cl. V 1853 p. 135 ff.

[16]) Abgeb. Daremberg et Saglio, Dictionaire II, 1 p. 276 Fig. 2460; Molinier a. a. O. p. 36 No. 40.

[17]) S. C. Robert, Hypnos und Thanatos. Die richtige Deutung der beiden Figuren auf der Diptychontafel kenne ich aus den Vorlesungen Prof. K. Dilthey's.

[18]) Vergl. die von Wieseler abgeb. Münzen, Arch. Zeitung XIX 1861 Taf. 147, und dazu Purgold, Archaeologische Bemerkungen zu Claudian und Apollinaris Sidonius p. 60 ff. Auch auf einem Mosaik aus Sentinum, abgeb. Arch. Z. XXXV 1878 Taf. 3, ist die in dem Thierkreis stehende und ihn drehende nackte Figur nicht als Sol, sondern als Annus aufzufassen.

kleideten Mann, der einen nicht ganz deutlichen Gegenstand in den Händen hält, es kann ein Maass sein, aber auch eine Schlange. Die Nacktheit deutet an, dass wir hier nicht einen Menschen, sondern eine Personification vor uns haben. Sie ist nur zu erklären durch Vers 8, dessen griechischer Wortlaut ist: ἔθου τὰς ἀνομίας ἡμῶν ἐνώπιόν σου, ὁ αἰὼν ἡμῶν εἰς φωτισμὸν του προσώπου σου. Zwar ist die Gestalt von der im Alterthum gewöhnlichen Darstellung des Aeon sehr verschieden,[19]) doch hat sie mit ihm das Attribut gemein, sei es, dass wir den Gegenstand als Maass oder als Schlange auffassen. Ausserdem sind die Augen des Herrn, der oben am Himmel sichtbar wird, gerade dieser Figur zugewandt, auf sie passen also die Worte: „Du setztest unser Aeon vor das Licht deines Antlitzes."

Ist unsere Deutung richtig, so ist diese Personification beweisend für die griechische Erfindung der Illustrationen. Saeculum, wordurch der griechische αἰὼν in der Uebersetzung wiedergegeben wird, ist ganz unpersönlich. Eine andere Gestalt desselben Psalmbildes zeugt ebenfalls für den griechischen Ursprung. In der rechten Ecke erscheint eine weibliche Figur thronend gleich einer Stadtgöttin mit dem Globus auf der Linken. Es ist ἡ οἰκουμένη. Aehnlich kommt sie in der Miniatur des 18. und 149. Ps. vor, nur hat sie an der letzten Stelle, da hier das πλήρωμα αὐτῆς besonders hervorgehoben ist, statt des Globus zwei Füllhörner als Attribut. Ganz anders ist die γῆ des 101. Ps. gebildet, eine gelagerte Frau mit dem Füllhorn im Arm, gleich wie wir sie auf zahlzeichen antiken und mittelalterlichen Monumenten finden. Terra heisst die γῆ in der Vulgata, orbis terrarum ist die Uebersetzung von ἡ οἰκουμένη, der Ausdruck hätte schwerlich die Personification in der angegebenen Weise veranlasst. Auch das Infernum ist ein rein räumlicher Begriff, ὁ Ἅιδης ist für den Griechen eine lebendige Gestalt, so sehen wir zum 114. Ps., der die Worte enthält κίνδυνοι τοῦ Ἅιδου εὕροσάν με, in der Erdtiefe eine mächtige bärtige Halbfigur, die ihren Arm nach einem entfliehenden Sterblichen ausstreckt. Unwillkürlich erinnert die Gestalt an die Berliner Marmorstatuette des knieenden Hades, der sich in den weiten Mantel hüllt.[20]) Manche andere Personificationen wurden durch den griechischen Text eher nahe gelegt als durch den lateinischen. Statt des correxit und firmavit orbem terrarum geben die plastischeren griechischen Wörter καθώρθωσε und ἐστερέωσε τὴν οἰκουμένην unmittelbar den Begriff des Stützens an die Hand (Ps. 95, 92). So bildete der Künstler zwei Atlanten, auf deren mächtige Schultern der Erdkreis gelegt ist. Andrerseits, wo es heisst, „die Erde soll sich bewegen" (Ps. 98), „ihre Grundfesten sollen erschüttert werffen" (Ps. 81), da sehen wir in einer Höhle einen kraftvollen Mann knieend oder die Füsse fest auf den Boden stemmend; mit beiden Fäusten packt er den oberen Rand der Höhle, die Erdoberfläche, um daran zu rütteln

[19]) S. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II Taf. 75, 967.
[20]) S. Beschreibung der Berliner Skulpturen No. 82.

und zu schütteln. Das ist die lebensvolle Gestalt des Σεισμός. All' diese Personificationen dürfen als Kinder griechischer Phantasie gelten.

Auf eine für das Alter der Typen besonders charakteristische Einzelheit möchte ich noch hinweisen. Der 21. Psalm enthält die im Matthaeusevangelium als messianische Weissagung citirten Worte: „sie haben meine Kleider unter sich getheilet, und über mein Gewand haben sie das Loos geworfen". In der Psalterillustration schauen wir das Kreuz mit den daran lehnenden Marterwerkzeugen. Links davon zerren zwei Männer an einem Gewande und über dieser Gruppe erhebt sich ein Geräth, dessen Bedeutung den modernen Interpreten des Utrechtpsalters unbekannt geblieben ist. Es besteht aus zwei in den Boden gesteckten Stangen, die oben und in der Mitte durch Querhölzer verbunden sind. An dem mittleren hängt ein Gefäss. Seine Erklärung findet das Geräth durch den



Aus der Illustration des 98. Ps.

Vergleich mit einem Contorniaten[21]) und einem reliefgeschmückten Marmorblock, der 1834 in Constantinopel auf der Stelle des alten Circus ausgegraben ist und vor Kurzem im Berliner Museum Aufnahme gefunden hat.[22]) Auf beiden Denkmälern wird jenes Geräth gebraucht zum Ausloosen der Plätze, welche die Wagen im Circus beim Starten einzunehmen hatten. In den Vergilillustrationen einer vaticanischen Handschrift benutzt der Todtenrichter dasselbe Geräth zum Austheilen der sortes.[23]) Es ist klar, dass nur in einer solchen Zeit und nur an einem solchen Orte, wo Circusspiele üblich waren und das Instrument zum Bestimmen der Wagenplätze den Zuschauern bekannt war, die Miniaturmaler darauf verfallen konnten, dasselbe Instrument in die von ihnen darzustellende Situation zu versetzen. Die Mönche des Klosters Hautvillers kannten das Instrument nicht.

Anton Springer hatte geglaubt, die eigenartigen Illustrationen des Utrechtpsalters seien ein ureigenes Erzeugniss der carolingischen Maler, er hatte diese Handschrift gepriesen als ein Beispiel für die Fruchtbarkeit und Erfindungskraft des oft missachteten Mittelalters.[24]) Der Psalter bildet

[21]) Abb. Daremberg et Saglio a. a. O. I, 2 p. 1195 Fig. 1531.

[22]) Abb. Revue archéol. II, 1. 1845 Taf. 28.

[23]) Abb. Angelo Mai, Picturae Vergilianae antiquissimae.

[24]) Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter, mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter, in den Abhandl. der kgl. Sächs. Ges. Phil. hist. Cl. VIII 1880 p. 187 ff.

im Gegentheil einen neuen Ring in der Kette von Beweisen, dass die mittelalterliche Kunst nur gezehrt hat von dem Typenschatz, den die Blüthezeit der altchristlichsn Kunst, das vierte Jahrhundert, in engster Anlehnung an die Kunst des griechisch-römischen Alterthums geschaffen hat. An dieser Schöpfung waren sicherlich griechische Künstler stärker betheiligt als die bildnerisch minder begabte lateinische Nation, aber wir dürfen nicht annehmen, dass alle griechischen Künstler in Constantinopel thätig waren. Für die altchristliche Elfenbeinsculptur lässt es sich darlegen, dass zahlreiche Typen in Aegypten geprägt sind. Auch auf andern Gebieten der Kunst muss es fassbar werden, was die neben Constantinopel bestehenden Culturcentren wie Alexandreia und Antiocheia erzeugt haben.

Lucas van Leyden als Illustrator.

Von **Franz Dülberg.**

Schon C. Fr. v. Rumohr[1]) und Chr. Kramm[2]) wiesen darauf hin, dass die 1517 bei Jan Severs in Leyden erschienene „Cronycke van Holland“ eine Anzahl Holzschnitte nach Zeichnungen des Lucas van Leyden enthält. Seitdem ist dieses Buch, das auch die Stöcke zweier der werthvollsten holländischen Drucke des XV. Jahrhunderts wieder verwendet, oftmals besprochen worden[3]); einen künstlerischen Eindruck dürfte es bei der stillosen Zusammenstellung seines Bilderschmuckes und bei seiner dürftigen typographischen Ausstattung auf Niemand gemacht haben. Hauptsächlich vermöge eines glücklichen Fundes, den ich auf dem Bischöflichen Museum in Haarlem machte,[4]) glaube ich jetzt die Zahl der Bücher, welche Holzschnitte von Lucas van Leyden enthalten, beträchtlich vermehren, dem Meister ein halbes Dutzend bisher nirgends erwähnter, grösserer bildmässig ausgeführter Stücke zuweisen und vor Allem einen glänzend ausgestatteten Druck nennen zu können, dem Lucas van Leyden auf jeder Seite den Stempel seiner Kunst aufgeprägt hat.

Fünf von den sechs Büchern, die ich hier nach der Zeitfolge des Erscheinens bespreche, entstammen der Presse des Jan Severs,[5]) der auf der Hooigracht in Leyden wohnte und schon 1502 in der Stadt thätig war.[6]) In die Reformationsbewegung, die anfangs der 20er Jahre in Leyden Ein-

---

[1]) Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. Leipzig 1857.

[2]) De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders. Amsterdam 1857 ff. (s. v. Lucas van Leyden).

[3]) Passavant, Peintre-Graveur t. III. W. Evrard, Albert Durer et Lucas de Leyde, Bruxelles 1884 (bietet eine Aufzählung der Lucas in der Cronycke zuzuweisenden Holzschnitte, von der ich abweiche). W. M. Conway, The woodcutters of the Netherlands in the 15th century. Cambridge 1884. A. Pit, Les origines de l'Art hollandais. Paris 1895.

[4]) Den Hinweis, dass sich auf dem Bischöflichen Museum Drucke des Jan Severs befänden, verdanke ich dem stets hilfsbereiten Bibliothekar der Stadt Haarlem, Herrn J. W. Enschedé.

[5]) So oder Zevertsz, lat. Johannes Severi, Severini, lautet der Name in Urkunden und Druckvermerken.

[6]) Conway a. a. O. S. 259 führt einen Druck von ihm vom 10. März 1502 an.

gang fand, hineingezogen — „heretike bouxkens“ wurden bei ihm verkauft und eine Uebersetzung von Luther's Bearbeitung der „Theologia Teutsch“ gedruckt, — musste Jan Severs im Januar 1524 nach einem Urtheil des „Hof van Holland“ die Stadt verlassen. Er ging darauf nach Utrecht, konnte auch dort sich nicht halten und starb um 1530 in Antwerpen.[7]) Ueber seine persönlichen Beziehungen zu Lucas van Leyden wissen wir nichts.



1508. Breviarium insignis ecclesie Traiectensis optimis caracteribus (ut patet) exaratum . . . . . (in fine) hoc presens opus inceptum, summa cum diligentia correctum et emandatum completum est in opido Leydensi per me Johannem severi. Anno domini millesimo quingentesimo octavo vltimo die Martij. 4⁰. (Haarlem, Bischöfliches Museum.)

Dieses Buch enthält als einzigen Bilderschmuck einen Titelholzschnitt,

---

7) P. J. Blok, Eene hollandsche Stad onder de bourgondisch-oostenrijksche Heerschappy. Haag 1884, S. 226 und 261, und Leidsche Rechtsbronnen, Haag 1884, S. 363 No. 508.

der ungefähr quadratisch mehr als die Hälfte des Blattes einnimmt und den Heiligen Martin mit dem Bettler darstellt (vgl. die — verkleinerte — Abbildung). In der Mitte hält der jugendliche Heilige zu Pferde und zertheilt mit dem Schwert seinen Mantel, nach dem der knieend von rechts nahende Bettler greift. Links reitet der Knappe in ein Thor ein. Hintergrund eine Stadt mit spitzen Thürmen. Das Bild tritt durch die Rundung und Bewegtheit der Formen aus Allem, was man gerade vom ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts in den Niederlanden kennt, heraus; es erinnert in den schwammig verfliessenden Zügen des Heiligen und in der richtigen, aber etwas hölzernen Zeichnung des Pferdes so deutlich an Lucas' frühen Stich „David und Abigaïl" (B. 24), dass für mich die Autorschaft des Meisters ausser Zweifel steht. Der Bettler mit dem treuen Blick und der trefflich zerlumpten Kleidung erscheint unendlich einfacher und lebenswahrer als in Engelbrechtsen's Darstellung (auf dem Flügel der Leydener Beweinung Christi). Der Schnitt ist klar mit scharf geführten langen Strichen.[8]) Der sichere Wurf dieses Blattes, das nach dem Datum des Buches nicht später als März 1508 entstanden sein kann, wird im Verein mit der reichen Durchführung des gleichfalls 1508 datirten Stiches „Mahomet und Sergius" (B. 126) dazu zwingen, eine Anzahl Anfängerstiche des Lucas mindestens bis 1507 hinaufzurücken. Eine Nöthigung, an dem durch van Mander gegebenen Geburtsjahr 1494 zu rütteln, liegt trotzdem nicht vor. Dürer's Selbstportrait des 12jährigen Knaben und Raffael's venezianisches Skizzenbuch zeigen, welche Frühreife in diesem tropischen Zeitalter möglich war. Gerade die Kunst des Leydeners trägt ein Zeichen überschnellen Wachsthums: er hat — im Gegensatz zu Dürer — nie aus dem Grunde zeichnen gelernt und ist selbst auf der Höhe seiner Kraft nicht sicher in der Bildung von Händen und Füssen.[9])

1514. Missale ad verum cathedralis ecclesie Traiectensis ritū: universis eiusdem dioceseos institutis ac novis festisque compositis facilimo indice annotatis. Quod Joanes Severini calchographus in opido leidensi imprimebat. Anno hūane salutis millesimo qūgētesimo decimoquarto kalēdis Junij. Folio. (Haarlem, Bischöfliches Museum.)

Dieses Buch verwendet den eben besprochenen Titelholzschnitt in gleicher Eigenschaft. Sodann treffen wir in ihm zwei durch ihre Wiederbenutzung in der Cronycke van Holland bereits bekannte Stücke von Lucas van Leyden an: die etwa 8 cm hohe Geburt Christi, (Missale: erster Theil: f. 10 recto; Cronycke: f. 26 verso) und das blattgrosse Crucifix mit Maria und Johannes, (Missale: im Hymnus Angelicus, der ohne Blattzählung auf den ersten Theil folgt; Cronycke: f. 28 recto. — Passavant 21). Das Crucifix ist nebst dem darauf folgenden Blatte auf Pergament gedruckt. Es

---

[8]) Ist das unten in der Mitte angebrachte Zeichen das des Holzschneiders?

[9]) Hände oft naturwidrig verknorpelt (Hand des Mars auf B. 137 von 1530), die grosse Zehe von gleicher Structur wie die vier kleinen (Adam und Eva von 1519, B. 8).

wurde vielleicht zur Zeit des Bildersturms mehrfach herausgeschnitten, während man das Messbuch selbst vernichtete: so kannte Rumohr[10]) und besass Evrard[11]) das einzelne Pergamentblatt, das sich auch im Städel'schen Institut in Frankfurt a. M. befindet. Für das kürzere Format der Chronik musste der untere Theil des Holzschnittes mit den Säulenbasen des die Darstellung umrahmenden Bogens, den Zehen des Johannes und dem Kreuz, das in einer mit ein-



fachem Blumenornament gezierten Randleiste stehend den unteren Abschluss bildet, wegfallen: dass zu diesem Zwecke der Holzstock verstümmelt worden wäre, wie Rumohr annahm, ist wenig wahrscheinlich, da ein auf dem Berliner Cabinet befindlicher Abzug des unverkürzten Holzschnittes auf Papier und ohne Text auf der Rückseite undeutlicher, also wohl später ist als der in der Cronycke.

Ausser den genannten drei enthält das Buch nur noch vier grössere Holzschnitte; diese tragen gleichfalls alle Kennzeichen unseres Meisters.

---

[10]) a. a. O. S. 67.
[11]) a. a. O. S. 200.

Drei von ihnen ähneln in Grösse und Format seiner viereckigen Passion (B. 43—56). Es sind: Gottvater und Christus krönen Maria, die in lang herabwallendem Haare fast vom Rücken gesehen ist (erster Theil f. 1 recto); Auferstehung Christi, dem verunglückten Blatte der Passion (B. 56) in der kräftig bewegten, ausdrucksvollen Gestalt des Heilands entschieden überlegen (ebendort f. 75 recto); Ausgiessung des heiligen Geistes, mit sehr klarer Anordnung der zahlreichen Personen (ebendort f. 89 verso). Der vierte Holzschnitt ist zwischen 8 und 10 cm hoch und stellt das Christuskind dar, das in einer reich gezierten Nische auf einem Stein steht; die Formen des Kindeskörpers wie der Ornamentik sind von einer für die Zeit ganz ungewöhnlichen runden Fülle (ebendort f. 14 verso).

Den eigentlichen Charakter des Buches bestimmen nicht diese wenigen grösseren Stücke, sondern eine grosse Anzahl kleiner, oft nur etwa drei Quadratcentimeter messender Bildchen, die zumal in den zweiten Theil desselben eingestreut sind. Es sind Einzelfiguren von Heiligen, die oft ein leichtes Ornament umrankt[12]), und mitunter Gruppen von zwei bis drei Personen. Fast alle[13]) zeigen, in wenigen Strichen sicher hingeworfen, den Stil des Lucas van Leyden mit den reich geworfenen Gewändern und den schlank bewegten Gestalten. Ihre zierliche Anmuth und das Geschick, mit dem oft eine einzige scharf gebogene Linie den Ausdruck eines Gesichts, den Fall eines Gewandes bezeichnet, lässt mich auch diese kleinen Bildchen dem Meister selbst, der damals ja auch noch kaum eine nennenswerthe Schule gebildet haben konnte, zuweisen[14]). Ist doch auch in der Entwickelung des Stechers eine Richtung auf das beweglich Elegante zu verfolgen, die in dem zwei Jahre vor der Drucklegung des Missale entstandenen Josephcyklus (B. 19 — 23) ihren Höhepunkt er-

---

[12]) Zwei Bildchen in der Cronycke, f. 159 verso, Halbfigur der hl. Katharina, und f. 175 recto, Halbfigur der Magdalena, gleichen durchaus den kleinsten Holzschnitten des Missale, nur erscheint die Linienführung entsprechend der geringeren typographischen Sorgfalt der Chronik weniger klar und fein. Ich konnte das Missale und die Cronycke nicht vergleichen, möchte aber glauben, dass f. 175 recto der Cronycke vom gleichen Holzstock genommen ist wie II. Theil f. 38 recto des Missale.

[13]) Ausnehmen möchte ich eigentlich nur: II. Theil f. 20 verso: Crucifix, f. 39 verso: Jacobus, und ausserdem den schwachen, auch in der Cronycke vorkommenden Holzschnitt: zwei Engel mit der Monstranz.

[14]) Hier das Verzeichniss der kleineren nach meiner Ansicht von Lucas entworfenen Holzschnitte: I. Theil f. 46 verso: Matthäus mit dem Engel, 60 verso: Marcus mit dem Löwen, 63 verso: Lucas, die Madonna malend, 67 verso: Johannes mit dem Kelch. — Hymnus Angelicus, zweites Pergamentblatt recto, gegenüber dem grossen Crucifix: kleines Crucifix. — II. Theil. f. 1 verso: Andreas, 2 verso: Barbara, 3 recto: Nicolaus, 3 verso: Halbfigur der Madonna auf dem Halbmond, 5 recto: Thomas, 6 verso: Antonius, 7 verso: Sebastian, 8 recto: Agnes, 9 recto: Paulus, 13 recto: Apollonia, 13 verso: Dorothea, 14 verso: Petrus, 15 verso: Mathias, 16 recto: Gregor, 17 recto: Verkündigung, 18 recto: Quirinus, 19 recto: Georg, 19 verso: Philippus und Jacobus, 21 verso: Johannes auf Patmos, 29 recto: Johannes Bap-

reicht[15]), und pflegt ja Lucas auch in seinen grossen Einzelholzschnitten wie „Vergil im Korb“ (B. 16) durch die Biegungen einer langen, keck hingeworfenen Linie mehr zu sagen, als Jacob Cornelisz durch die bis zum Widerspruch mit dem Geist der Holzschnitttechnik angewandte Schraffirung!

Aber auch hiermit erscheint die Betheiligung des Meisters an dem Buche nicht erschöpft; vielmehr zeigen dessen grosse Initialen weiss in der schwarzen Füllung ausgespart Pflanzen- und Vogelmotive von so ungewöhnlichem Schwunge, dass ich ihre Erfindung dem Lucas selbst geben möchte. Diese rankenhafte Zier ebenso wie die Stechpalmblätter und Delphinsköpfe[16]) in der Umrahmung des grossen Crucifixes erscheinen in ihrer einfachen Verwendung von Naturformen erfreulicher als die prunkenden Ornamentstiche von 1527 und 1528 (B. 160—162, 164, 165, 167), in denen der Künstler sich vergeblich müht, durch selbständige Durcharbeitung der Einzelheiten gegenüber der italienischen Grotteske seine Freiheit zu wahren.

Anzunehmen ist schliesslich, dass auch für die typographische Ausstattung des Buches Lucas van Leyden nicht ungefragt blieb. In der Anordnung, den grössten Holzschnitt in einem Papierdruck auf Pergament drucken zu lassen, zeigt sich eine fast modern berührende Künstlersorgfalt. Auch die anderen grösseren Stücke sind tiefschwarz und sehr klar gedruckt; übrigens wiederholen sie sich, im Gegensatze zu vielen anderen gleichzeitigen Drucken, wenigstens nicht mit störender Häufigkeit[17]). Die gothische Type ist klar und gross, mit reichlicher Verwendung rother Lettern, das Papier weiss und stark. Alles in Allem wird man in dem Missale wohl das einzige nunmehr bekannte Buch, für das Lucas van Leyden im Ganzen

---

tista, 31 recto: Petrus und Paulus, 34 verso: Martin und Bettler, 35 verso: Margaretha, 38 recto: Maria Magdalena, 40 recto: Christophorus, 40 verso: Madonna mit dem Kind, dem die hl. Anna einen Apfel reicht, 48 verso: Rochus, 50 recto: Bartholomäus, 54 recto: Adrianus, 59 recto: Michael mit dem Drachen, 60 recto: Hieronymus, 61 recto: Franciscus, 64 recto: Ursula, 68 verso: Simon und Juda, 71 recto: Elisabeth. — III. Theil: f. 35 recto: Hiob.

[15]) Dieses Streben nach Eleganz in der Anordnung und Ausführung tritt in der ganzen Leydener Schule auf, in der es die Stelle des fehlenden Schönheitsstrebens einnimmt. Für Engelbrechtsen sei ein Beispiel der — ihm bisher nicht zugeschriebene, aber sicher von ihm herrührende — Kreuzigungsaltar im Erzbischöflichen Museum in Utrecht, von dem Graf Pettenegg in Wien eine kleinere wenig veränderte Originalwiederholung besitzt.

[16]) Stechpalmblätter und Delphinsköpfe finden sich auch bei Engelbrechtsen in der gemalten Umrahmung der einzelnen Darstellungen auf dem in der vorigen Anmerkung genannten Utrechter Altar, sowie bei Bosch auf dem Paradiesbrunnen auf dem Bilde der Schöpfung in Madrid (Abbildung in Hauser-Ménet, Album des Pradomuseum).

[17]) In diesem Aufsatz ist immer nur das erste Vorkommen eines Holzschnittes im Buche notirt.

verantwortlich gemacht werden kann, und vielleicht den schönsten Druck der holländischen Renaissance sehen können.

1515. Hortulus animae. In leydis per Johannem Severi impss 1515. 12⁰. (Haag, Königliche Bibliothek.)

Enthält neben geringeren Holzschnitten eine Anzahl der kleineren auf Lucas zurückgehenden Bildchen des Missale von 1514, wie Madonna und hl. Anna, 4 Evangelisten, Hieronymus, aber auch einige in Grösse und Ausführung mit diesen völlig übereinstimmende Stücke, die sich im Missale noch nicht finden, so:

f. 28 verso: Ein Bischof steht in einer Nische, zu den Seiten zwei schildhaltende Männer.

f. 112 verso: Stephanus.

f. 115 recto: Der hl. Bischof Ambrosius schreibend, in wenigen Zügen fein beobachtet.

1517. Die Cronycke van Holland Zeelandt en Vrieslant . . . (In fine) Voleynt tot Leyden bi mi Jan Severs. den 18. dach in oestmaant An. XV. c. en XVII. 4⁰. (Haag, Berlin und anderswo[18].)

Dieses Buch, eine Ausgabe und Fortsetzung der, wie Rumohr[19]) nach Ebert angiebt, bereits 1478 in Gouda und 1483 in Leyden gedruckten, nach ihrer Eintheilung in „Divisië's (= Kapitel) so genannten Divisiekroniek, enthält ausser den zwei grösseren dem Missale entnommenen Holzschnitten und den beiden in Anm. 13 erwähnten Bildchen nur noch 6 Stücke, die alle Stilkennzeichen des Lucas van Leyden tragen. Es sind:

f. 1 recto: Gottvater auf der Weltkugel, zwei Engel halten seinen Mantel empor.

Maria als Himmelskönigin auf dem Halbmond in ovaler Glorie. Rechts und links Engel. In den vier Ecken Engelsköpfchen.

Beide in hohem Rechteck, nebeneinander.

Den zweiten dieser Holzschnitte copirte Jacob Cornelisz auf einem Blatte seiner Folge der Tugenden und Todsünden (S. 112, Amsterdam, Prentenkabinet). Die Copie befindet sich links, über der Sibylla Persica; gegenüber ist Christus in der Vorhölle, mit dem Zeichen des Meisters versehen, über der Sibylla Lybica. Dass der Amsterdamer der Copist ist, sieht man zumal an der viel roheren Ausführung der Engelsköpfchen[20]).

---

[18]) Keine gesuchte Seltenheit. Frederik Muller's Katalog, Amsterdam 1893, offerirt ein Exemplar „en très-bon état" für f. 80.—

[19]) A. a. O. S. 116.

[20]) Ueberhaupt ist Jacob Cornelisz, der als Maler den Geertgen und Engelbrechtsen mit geringerer Freiheit der Farbengebung und Composition folgt, als Zeichner für den Holzschnitt von Lucas van Leyden abhängig. Er copirt dessen Radirung von 1520 „Kain und Abel" (B. 12) im Gegensinne in einem Blatte (Berliner Cabinet) seiner „stom̃e Passie" (Amsterdam, Doen Pietersen s. a. 12⁰. — Die meisten Blätter der Folge tragen das Zeichen des Künstlers, einige die Jahreszahl 1521. Für die Gewandbehandlung der Madonna auf dem Halbmond (gleichfalls Berlin) derselben Folge nahm er sich Lucas' Stich B. 81 zum Muster.

f. 50 verso: Herzog Pippin, in Halbfigur von vorn gesehen. Er ähnelt einem der Gäste des Herodes auf Lucas' Holzschnitt B. 12. Mehrere Personen im Hintergrund, davon eine mit dem für Lucas charakteristischen verlorenen Profil. — P. 24.

f. 59 verso: Bonifacius. Halbfigur des nach rechts blickenden bartlosen Bischofs, der in der Rechten den Stab hält, mit der Linken an sein Gewand greift.

f. 96 recto. Graf Dirk I. Bärtig, im Barett und reicher Kriegertracht, ganze Figur. Mit der Linken fasst er seinen weiten Mantel vorn auf der Brust zusammen, mit der Rechten hält er die Löwenfahne.

f. 432 verso: Karl V.[21]) Brustbild, von vorn gesehen, den Kopf nach rechts geneigt. Die Hände ruhen auf einem Kissen, die Rechte hält das Szepter.

Sechs andere Holzschnitte — f. 83 recto: Krieger, der mit dem Säbel salutirt; f. 125 verso: Hässlicher Krieger, der mit beiden Händen den krummen Säbel hält; f. 204 verso: Crucifixvision einer Nonne (dieses Bildchen auch in anderen, auf der Bibliothek des Haag befindlichen Drucken des Jan Severs und Peter Jansz verwandt); f. 278 verso: Das Wunder der heiligen Barbara; f. 281 recto: Philipp von Burgund; f. 413 recto: Philipp von Castilien — mögen zeitlich, die Nonne und die hl. Barbara wohl auch stilistisch dem Lucas van Leyden nicht allzu fern stehen; an die Autorschaft des Meisters zu denken, verbietet schon die harte Strichführung. Wohl der ganze übrige Bilderschmuck ist ziemlich wahllos aus älteren Drucken entlehnt. So sind 14 der Holzschnitte[22]) von den zerschnittenen Stöcken gewonnen worden, die unverletzt den französische Anmuth mit holländischer Wahrheit vereinenden Schmuck des von dem Burgundischen Hofmann Olivier de la Marche verfassten allegorischen Gedichtes „Le chevalier délibéré“ bildeten, das nach 1486 in Gouda, nach 1498 mit den gleichen 12 blattgrossen Bildern in Schiedam gedruckt wurde.[23])

Von Lucas' runder Passion von 1509 angeregt, zeichnete er eine solche für den Holzschnitt — das früheste Datum auf einem Blatte dieser Folge ist 1511 (auf der „Flucht nach Egypten“ des Amsterdamer Cabinets). Unter dem Einfluss der in De Marolles' Katalog von 1666 genannten Reiterfriese des Leydeners (Könige von Juda und 9 Helden) schafft er die von van Mander erwähnten „Negen Beste“, die fragmentarisch (Hector, Gottfried von Bouillon, Alexander?, Josua?) auf dem Brüsseler Cabinet des Estampes erhalten sind. — Uebrigens setzte Jacob Cornelisz auch Dürer in Contribution: wir finden den „Hannas“ aus dessen Kupferstichpassion erst in der runden, dann auch in der „stummen“ (= textlosen) Passion wieder.

[21]) Lucas konnte den jungen Fürsten 1515 bei dessen Einzug in Leyden sehen (Blok, Eene hollandsche Stad onder de bourgondisch-oostenryksche Heerschappij S. 65).

[22]) ff.: 127 r, 139 r, 156 r, 159 r, 162 v, 184 r, 184 v, 185 v, 203 v, 209 r, 221 r, 241 r, 256 r.

[23]) Jan Severs. besass die Holzstöcke schon 1511 (Conway, a. a. O. S. 294). — Nach Conway, S. 149, finden sich in der Cronycke auch noch einige im Stil des „Chevalier délibéré“ ausgeführte, aber nicht zu diesem Buch gehörige Holzschnitte.

Zwei Darstellungen[24]) — Scenen aus Kriegslagern — wurden der 1485 oder 1486 in Gouda erschienenen „Scoenre historie hertoghe godevaerts van boloen“,[25]) einer sagenhaft ausgeschmückten Kreuzzugsgeschichte, entnommen. Aus Schedel's Weltchronik ist der „Samson“ (Schedel f. 41 verso) mit Fortlassung der Thore von Gaza in f. 133 verso, und „Der Papst und die Cardinäle“ (Schedel f. 118 verso) in f. 43 recto der Cronycke übergegangen. Eine Anzahl Einzelgestalten von auffallend metallischer Rundung der Form wird man wohl mit Rumohr als „Copieen nach italienischen in Kupfer gestochenen Spielkarten“ bezeichnen müssen.

Den unverkauft gebliebenen Exemplaren des Buches fügte man später die 36 letzten, die Ereignisse von 1517 bis 1530 behandelnden Blätter aus „Van Brabant die excellente Cronike“, Antwerpen, Jan van Doesborch, Juni 1530, bei. Der Bilderschmuck dieses Werkes ist ebenfalls zum grossen Theil von älteren Holzstöcken gewonnen worden; Holzschnitte des Lucas van Leyden finden sich nicht in ihm.

Vor 1524. Dominusque pars . . . . (in fine) impressum leidis per me johannem severi. Laus deo. kl. 4°.

(Haarlem, Gemeentebibliotheek.)

Dieses Fragment enthält als einzigen Holzschnitt ein blattgrosses Buchdruckersignet: Unter einem Bogen, auf dessen noch mehr gothisch verzierten Säulencapitälen zwei Männer, der eine mit einem Würfel, der andere mit einem aufgeschlagenen Buche, sitzen, hält ein Löwe auf hügeligem Erdreich ein Wappenschild mit zwei Lilien und einem Schlüssel, und eine Fahne mit der Inschrift: Dieu soit lone (sic!) de toult. Der Rücken des Löwen und die nackten Männer sind mit solcher Sicherheit gezeichnet, dass ich trotz der etwas derben Ausführung im Schnitt das Signet dem Lucas van Leyden zuschreiben möchte.

1529. Den Bibel. 'T geheele onde en nieuwe testament . . . (in fine) Gheprint Thantwerpen in die Cammerstrate, in den gulden eenhoren bi mi willem vorsterman, voleynt op sinte matheus auont den 20 dach van Septēber int jaer na die ghebuerte ons salichmakers MCCCCC eū XXIX.

(Die Druckerlaubniss ist vom November 1528.)

Folio (Berlin, Kupferstichcabinet).

Unter den zahlreichen, von recht verschiedenen Händen herrührenden Holzschnitten dieser Bibel sind zwei mit kräftiger Hervorhebung von Licht und Schatten in etwa 10 cm hohem Rechteck ausgeführte Stücke unverkennbar von Lucas van Leyden, aber schwerlich gerade für dieses Buch entworfen, da die flüssigen, doch noch nicht virtuos wellig gekräuselten Formen die Zeichnung spätestens in den Anfang der 20er Jahre setzen lassen. Es sind:

f. H h 2 verso (vor dem Psalter): David im Gebet. In Dreiviertel-

[24]) ff. 20 r. und 46 v.

[25]) Nach A. Pit (a. a. O.) ist das einzige bekannte Exemplar auf der Bibliothèque d'Arenberg, Brüssel. — Die Datirung nach Conway, S. 142 (292).

Rückenansicht kniet er mit gefalteten Händen vor Gottvater, der in Halbfigur links in einer mächtigen Wolke erscheint. Gesicht und Haltung David's, die Form seines vor ihm liegenden Baretts, die Bildung der Wolke ähneln Lucas' Radierung B. 29; ganz in seinem Geist ist die geschwungene Falte am Aermel Gottvaters.

f. Oiiij verso (vor dem 1. Brief Petri): Petrus auf der Weltkugel, in einer Nische stehend. Er hat krauses Haar, gerade Nase und kurzen Bart. In einer Hand hält er ein Buch, in der anderen herabhängenden die Schlüssel. Die Säulen der Nische zeigen die charakteristischen Halbrenaissanceformen des Lucas.

Unter den übrigen Holzschnitten haben nur noch etwa 20 einen wirklichen Kunstwerth. Sie tragen, obgleich sie mit flüchtiger Sicherheit ausgeführt, nicht viel mehr als die Umrisse bieten, alle Kennzeichen der gesicherten Blätter des Jan Swart van Groningen,[26]) d. h. der von van Mander erwähnten Schiffspredigt Christi (B. und P. 1) sowie der beiden mit dem gleichen Monogramm versehenen Octavblätter, Predigt eines Apostels und Versuchung Christi (Berliner Cabinet): die geradlinigen Profile, die viereckig abgeschnittenen Backenbärte, die cylinderartigen[27]) Kopfbedeckungen und wulstigen Turbane, den senkrechten Faltenwurf, die kleinen entlaubten hakigen Aeste. Ich nenne:

f. a iiij verso: Noah und seine Söhne.

f. d 6 recto (Exodus): Das Passahmahl, mit sehr naturwüchsigen Bewegungen beim Essen.

f. E 7 recto: Anbetung des goldenen Kalbes.

f. J. 7 recto: Aufrichtung der ehernen Schlange; trefflich ein Schreiender rechts vorn.

f. q 6 recto: Salbung Saul's.

f. T 8 verso: Salomo's Urtheil, von dramatisch belebter Composition.

f. F f 6 verso: Hiob und seine Freunde.

f. H 1 verso: Jonas wird über Bord geworfen.

---

[26]) Von diesem, dem Leydener Meister sich anschliessenden, aber noch mehr als dieser im Zenith der Renaissance stehenden räthselvollen Künstler, der nach van Mander einige Jahre in Gouda thätig war, dürften aller Wahrscheinlichkeit nach die 12 gerollt in einem Blechcylinder auf der Sakristei der St. Janskerk in Gouda bewahrten grossen Cartons herrühren, die alter Tradition (J. Walvis, Beschrijving der Stad Gouda, Gouda 1714. II. S. 52, 88, 89) nach als Vorlagen für die beim Brande von 1552 vernichteten Glasgemälde der Kirche gedient hatten. Die wenigen Notizen, die ich unter ungünstigen Umständen über diese beschädigten, in der kräftig weichen Modellirung einzelner Köpfe und Hände aber auf Holbein's Höhe stehenden Zeichnungen aufnehmen konnte, denke ich in einer umfassenden Arbeit über Lucas van Leyden und seinen Kreis zu bringen.

[27]) Diesen treffenden Vergleich entnehme ich Wilhelm Schmidt (Zeitschrift für bildende Kunst II, 1867: Jacob Cornelisz van Oostsanen und Jan Swart van Groningen in der Münchener Pinakothek).

Von sämmtlichen Holzschnitten des Bandes trägt nur einer eine Bezeichnung: [Monogramm] und 1528. Es ist ein stehender Paulus, f. H_1 recto, vor dem Römerbrief. Die Zeichnung, zumal das Gesicht und der birnenförmige Schädel des Apostels, ist kindlich, der Schnitt ungeschickt.

Eine eingehende Durchforschung der Bibliotheken und Cabinette nach den Resten der holländischen Buchillustration vom Anfang des XVI. Jahrhunderts, die so originelle Leistungen wie den seltsamen Orbis pictus des „Huis der Fortune“ (Utrecht, Jan Bernts. 1531, auf der Bibliothek des Haag) geschaffen, aber bisher noch nicht einmal eine nur bibliographische Behandlung[28]) erfahren hat, dürfte wohl auch noch fernere Erweiterung dem Werk des Lucas van Leyden bringen.[29]) Aber auch für die Einzelholzschnitte des Meisters mag „Aristoteles und Phyllis“, Campbell Dodgsons[30]) schöner Fund auf der Pariser Nationalbibliothek, nicht die letzte Bereicherung bedeuten. Was ist zum Beispiel aus dem „Wirthshausschild“ (L'enseigne à bière in De Marolles' Katalog von 1666) geworden? Eine jede Vermehrung unserer Kenntniss wird aber die geistige Ueberlegenheit, die Lucas van Leyden auch als Zeichner für den Holzschnitt gegenüber dem decorativ und pathetisch wirksameren Jacob Cornelisz besitzt, stärker hervortreten lassen, ganz wie die Leydener Schule von Geertgen tot St. Jans, den die Unterschrift auf dem 1604 von Theodor Matham nach der Kreuzabnahme des Wiener Hofmuseums ausgeführten Stiche „Gerardus Leydanus“ nennt, bis auf Rembrandt van Rijn die Form und Geist schaffende in der Holländischen Kunst gewesen ist.

---

[28]) E. W. Moes' Amsterdamsche Boekdrukkers en uitgevers der zestiende eeuw, 1896 ff., bedeuten einen Anfang.

[29]) Unbegründet ist die Angabe Kramm's (a. a. O.), dass sich 28 Holzschnitte von Lucas van Leyden in „Boexken om die Aflaten te Jherusalem te verdienen“, Delf, Cornelis Henricz. 1520, befänden. Die Holzschnitte dieses Büchleins: Item een devoet priester gheheeten heor bethleem . . . . . (in fine) gheprent tot Delff in Hollant bij die vismart bi mi Cornelis henricz. lettersnijder. Int jaer ons heren MCCCCC eñ XX. 12°. (Haarlem, Gemeentebibliotheek) — sind von älteren, äusserst rohen Stöcken genommen bis auf zwei etwas bessere Halbfiguren der Madonna auf dem Halbmond, die sich auf der Rückseite des drittletzten Blattes und auf der letzten Seite finden. Diese stehen der Leydener Schule nicht völlig fern, zeigen aber durch die ängstlich strichelnde Zeichnung und jeder Freiheit entbehrende Holzschnittausführung, dass sie von einem Meister jedenfalls nicht herrühren.

[30]) Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 1897, Heft 2 und 3.

Jacob Binck.

Von **Hermann Ehrenberg.**

Wie lückenhaft unsere bisherige Kenntniss über die deutsche Kunstentwickelung im XVI. Jahrhundert war, hat in jüngster Zeit das bedeutungsvolle Werk Konrad Lange's über Peter Flötner recht überraschend von Neuem dargethan. Weitere Beläge werden nicht ausbleiben. Mir selbst ist es geglückt, einige zu ermitteln, welche ich demnächst anderwärts in umfassender Darstellung zu veröffentlichen beabsichtige; es sei gestattet, auf einen Punkt auch an dieser Stelle die Aufmerksamkeit zu lenken.

Ueber Jacob Binck's Leben war bis vor Kurzem nur wenig bekannt. Von seiner Wirksamkeit wusste man mit voller Sicherheit bloss, dass sie sich auf Kupferstiche und Holzschnitte erstreckt habe und dass er ein zwar äusserst formengewandter, aber doch recht unselbständiger Künstler gewesen sei. Es musste auffallen, dass datirte Werke von ihm nur aus den zwanziger und dreissiger Jahren des XVI. Jahrhunderts (vgl. das bisher ausführlichste Verzeichniss seiner Arbeiten in der neuen Ausgabe von Merlo's Künstler-Nachrichten) und zuverlässige Nachrichten über sein Leben bloss aus den vierziger, fünfziger und sechsziger Jahren vorlagen. Die Frage, ob nicht Schöpfungen von ihm noch ermittelt werden könnten, welche in diesen zweiten Lebensabschnitt mit Gewissheit zu setzen sein würden, schien der Untersuchung werth zu sein, und zu meiner grossen Genugthuung hat sie sich in der That beantworten lassen. Ich muss es mir versagen, hier den genauen Nachweis für die folgenden Angaben zu liefern; ich werde ihn noch bringen und beschränke mich für jetzt auf die Versicherung, dass sie das Ergebniss jahrelangen sorgfältigen Nachforschens sind.

Die wichtigsten hier in Betracht kommenden Daten aus seinem Leben seien vorausgeschickt.

Binck stand anfangs der vierziger Jahre in den Diensten des Dänen-Königs Christian III.; wann er dorthin berufen war, wissen wir nicht. Im October 1543 kam er von hier an den Hof des kunstsinnigen Herzogs Albrecht von Preussen, der die Schwester Christian's zur Gemahlin hatte, zunächst nur auf kurze Zeit, um dann in fortgesetzter Urlaubs-Verlängerung bis zum März 1548 zu bleiben. Von Kopenhagen geleitete er im Herbst

desselben Jahres die Königin nach Torgau, reiste 1549/50 nach Antwerpen und ging, nachdem er noch drei Jahre in Dänemark und Schleswig-Holstein verbracht hatte, 1553 als Hofkünstler Herzog Albrecht's wieder nach Königsberg, wo er sich dauernd niederliess und schliesslich im Hochsommer 1569 gestorben ist.

Man hat nun bisher geglaubt, dass er bei dem zweimaligen Aufenthalte in Königsberg die Entwürfe zu dem reizvollen Epitaph der ersten Gemahlin Albrecht's von 1549 und zu dem prächtigen mit der Jahreszahl 1570 bezeichneten Denkmale des Herzogs Albrecht selbst (beide Werke im Königsberger Dom) angefertigt habe und ebenso der geistige Urheber des schönen in die Zeit seines zweiten dänischen Aufenthaltes fallenden Denkmals für König Friedrich I. im Schleswiger Dom sei. Diese Annahmen lassen sich nicht länger aufrecht erhalten. Bereits Francis Beckett hat das in seiner im Frühjahr 1897 erschienenen trefflichen Arbeit Renaissancen og Kunstens Historie i Danmark, z. Th. unter Berufung auf mich, der ich ihm wiederholt Material liefern konnte, offen ausgesprochen. In Wirklichkeit sind, wie ich bereits vor zwei Jahren feststellen konnte, die bezeichneten drei Denkmäler, sowie ausser ihnen noch das Epitaph für die zweite Gemahlin Albrecht's von niemand Anderem als dem berühmten Antwerpener Bildhauer Cornelis Floris entworfen und ausgeführt worden.[1])

Dagegen vermag ich dem Meister für die Zeit seines ersten Königsberger Aufenthaltes die bisher in der kunstgeschichtlichen Literatur noch nicht besprochene Ausstattung eines kleinen Raumes im Königlichen Schlosse zu Königsberg zuzuweisen, welche geradezu als ein Juwel edelster deutscher Früh-Renaissance bezeichnet werden darf. Das Gemach, welches das Geburtszimmer genannt wird, ist an den Wänden ringsum mit Holz getäfelt und mit ornamentalen und figürlichen Schnitzereien reich geschmückt, von denen einige durchaus Binck's Ornamentstichen entsprechende Verzierungen, ferner eine Relief-Darstellung eines Festmahles, die Figur eines Narren, sowie endlich eine Reihe von Reliefköpfen, welche in Rund-Medaillons nach oberitalienischer Art in die Wand-Pilaster eingefügt sind, eine besondere Beachtung verdienen. Um meine grössere Darstellung, welche ich demnächst veröffentlichen will, nicht zu sehr zu belasten, habe ich mich entschliessen müssen, in ihr von einer genauen Beschreibung dieser Köpfe abzusehen. Bei dem hohen Kunstwerth aber, den gerade sie besitzen, glaube ich die Beschreibung hier geben zu sollen; zum Voraus sei bemerkt, dass die Köpfe sich ausschliesslich an der Süd- und Westwand des Zimmers finden, während die Ostwand mit dem Festmahl und anderen Darstellungen geschmückt ist und die Nordwand leider durch Unverstand im vorigen oder im Anfang dieses Jahrhunderts zerstört worden ist.

---

[1]) Der im letzten Hefte des Repertoriums (Januar 1898) erschienene Aufsatz über das Herzog-Albrecht-Denkmal findet hinsichtlich einer Mitwirkung Binck's bereits durch das oben erwähnte, dreiviertel Jahre früher erschienene Buch Beckett's seine Berichtigung; ausserdem sind mehrere erhebliche Einzelheiten, namentlich Anmerkung 10 und ein Theil des Nachtrages unzutreffend.

I. Südwand.

1. Auf der äussersten Linken, schräg oberhalb der Thür: Hagerer Mann, in den fünfziger oder sechziger Lebensjahren. Profil nach rechts, Hals abgeschnitten, auch er im Profil. Das Haupthaar, durch einen goldenen Lorbeerzweig geschmückt, hängt tief in die Stirn, der lange schwarze Vollbart fast in altassyrischer Art streng stilisirt, unten spitz zulaufend. Grosses Auge, grosse Nase, tiefe Falten an Nase und Mund, sehr sehniger Hals, kein Gewand. Flaches Relief, Durchmesser 16 cm; leider ist das Stück zur Linken beschnitten, so dass die Längsfläche nur noch in einer Ausdehnung von 10 cm vorhanden ist.

2. Ueber der Mitte der Thür: Vornehmer Mann im besten Mannesalter, etwa Anfangs der vierziger Jahre. Profil nach rechts, Hals abgeschnitten, auch er im Profil. Im dunkeln, etwas welligen Haupthaar ein Goldreif. Fein geschnittenes Gesicht, das Auge nach oben gerichtet, scharf eingezogenes Nasenbein, geistig überlegener Zug um den Mund. Kleiner Schnurrbart, kleines Kinnbärtchen, Ansatz zum Backenbart am Ohr, kein Gewand. Offenbar eine Erinnerung an eine antike Cäsarengemme. Die Spitze der Stirnlocke fehlt. Durchmesser 24 cm.

3. Links oberhalb der Fensternische: Weiblicher Kopf, etwa Anfangs Dreissiger. Profil nach rechts, Brust in Dreiviertelansicht. Dunkles Haar, das im Nacken und auf der Höhe des Hauptes zu je einem Knoten zusammengeschlungen ist. Begeisterter herber Blick, leicht nach oben gerichtet. Dunkles antikes Gewand, das von einer runden Fibel unterhalb der rechten Schulter gehalten wird. $10^1/_2$ cm.

4. Zwischen Thür und Fensternische, in etwa Manneshöhe: Aelterer römischer Krieger. Profil nach rechts, Brust in Dreiviertelansicht. Rauhes, wettergebräuntes Antlitz, ohne geistige Belebung, sehniger Hals, dunkler kurzer Vollbart. Römischer Helm und Brustpanzer. 14 cm.

5. Auf der linken Seitenwand der Fensternische: Junger, vornehmer Kaufherr, Ende der Zwanziger. Profil nach links, Brust fast ganz nach vorn. Das schwarze Haupthaar, sorgsam gepflegt, hängt in modischer Parallelanordnung in das Gesicht herein und lockt sich hinten am Nacken etwas auf. Bartloses, fleischiges, genussfreudiges, herrisches Gesicht. Starkes Kinn, kräftige Nasenflügel. Grosser, breitrandiger, schön gearbeiteter Filzhut; rothes Wamms mit Schlitzen am eng anschliessenden Halskragen und mit dunkelgelben Puffen an den Aermeln. 14 cm.

6. Unterhalb des Fensters: Krieger, in den vierziger Jahren. Profil nach rechts, auch die Brust fast im Profil. Langes dunkles Haupt- und Barthaar. Scharf gezeichnetes Gesicht von rauher, wetterfester Derbheit, ohne geistige Bildung, aber nicht roh; reich verzierter, antikisirender Helm; Brustharnisch. 23 cm.

7. Auf der rechten Seitenwand der Fensternische: Edelmann oder Hofbeamter, in den Dreissigern. Profil nach rechts, Brust fast ganz von vorn. Kurzes, welliges, blondes Haupthaar; starker blonder Vollbart. Der Kopf leicht gesenkt, verdrossen, ohne alle Frische. Steifes, mit kleinen

tiefen Schräglinien gemustertes Wamms mit doppelter, hoher Halskrause. 14 cm.

8. Rechts von der Fensternische: Jugendliches Weib mit bräunlicher Hautfarbe. Profil nach links, Brust fast ganz von vorn. Langes, hinten in einen Knoten geschlungenes Haar mit goldenem Diadem. Freundliches Gesicht. Nackte Büste, um den Hals ein Schmuck aus Perlen und herabhängenden Thierzähnen. Die Nasenspitze fehlt. 12 cm.

9. Rechts oberhalb der Fensternische: Vornehmer Mann, von etwa dreissig Jahren. Profil nach links, Brust etwas gedreht. Schwarzes Haar mit Stirnbinde. Gebogene Nase mit starkem Höcker; fest geschlossener Mund, tiefe Mundwinkel, fleischiges Gesicht, welches vornehme Nachlässigkeit und einen leisen Hang zur Ironie verräth. Antikisirende Gewandung, vorn auf der Brust reiche Goldstickerei mit Renaissance-Ornamenten. Starker Auftrag von Oelfarbe. Quersprung im Hals. 24 cm.

II. Westwand.

10. Links oberhalb der Fensternische: Frauenkopf in den Dreissigern. Profil nach rechts, auch die Brust ganz im Profil. Dunkelbraunes Haar mit Perlenschmuck. Hässlicher Mund und etwas hängende Nase. Starker Hals. $13^1/_2$ cm.

11. Links neben der Fensternische: Weiblicher Idealkopf, Ende der Zwanziger. Profil nach rechts, Brust fast ganz nach vorn. Langes, blondes Haar, vorn auf der Stirn zu einem Knoten geschürzt; breiter goldener Reifen. Grosses, ausdrucksvolles Auge, das ruhig ernste Gesicht von erwartungsvoller Begeisterung erfüllt, aber doch unbedeutend. Antikes Gewand. 12 cm.

12. Auf der linken Seitenwand der Fensternische: Kurfürst, in den Vierzigern. Profil nach links, Brust beinahe ganz nach vorn. Dunkelbrauner, langer Vollbart, starke Nase, starke Augenbrauen, etwas tief liegende Augen, unbedeutender, mürrischer Ausdruck. Kurfürstenhut, Hermelinmantel. 20 cm.

13. Unterhalb des Fensters: Vornehme Dame, Ende Dreissiger oder Vierziger. Profil nach links, Brust fast ganz von vorn. Volles Gesicht, kräftiges, doch nicht vortretendes Kinn. Aus dem flammenden Blick spricht herrisches Wesen und herbe, zielbewusste, rücksichtslose Entschlossenheit. Helmartige Haube auf dem Kopfe mit flatterndem Bande, rothbraunes Gewand mit gelber Spange, weisses Linnenhemd. 23 cm.

14. Auf der rechten Seitenwand der Fensternische: Gelehrter oder Staatsmann, in den Vierzigern. Profil nach rechts, die Brust in Dreiviertelansicht. Langes, welliges Haar, über der Stirn gerade abgeschnitten. Kein Bart, leicht gebogene Nase. Das kräftige Kinn und der fest geschlossene Mund verleihen dem geistig geschulten, klugen Gesicht einen Zug von hoher Energie und Willenskraft. Dunkelgrüner, breitkrämpiger Hut, grüner, gemusterter Rock, weisses Hemd. 21 cm.

15. Rechts neben der Fensternische: Hofbeamter oder Landjunker (?), Dreissiger. Profil nach links, Brust fast ganz Profil. Etwas langes, welliges Haar, kurzer Vollbart, Blick nach oben. Schwarzer Schlapphut, rothes Gewand mit weissem Pelz (polnisch?). 12 cm.

16. Rechts oberhalb der Fensternische: Gelehrter (Philosoph?), Ende Sechziger oder noch älter. Profil nach links, Brust fast ganz Profil. Kopf fast ganz kahl, Lorbeerkranz auf dem Haupte. Kein Bart. Scharf markirte, hagere Gesichtszüge mit klugem Ausdruck. Grosses Auge, lange spitzige Nase, eingefallene Wange, Mund leicht geöffnet, schlechte alte Zähne sichtbar. Einfaches, dunkles Gewand. 19 cm.

Binck zeigt sich in diesen Arbeiten, deren Ausführung genau in die Jahre 1544—1547 fällt, als ein Künstler von grosser technischer Sicherheit auf einem Gebiete, von dessen Beherrschung durch ihn bisher nicht das Mindeste bekannt war, und von scharfer Auffassungsgabe. Er weiss mit wenigen kräftigen Schnitten das Gesicht in hohem Maasse zu beleben und zu beseelen. Allerdings ist die Schnitzerei nicht immer gleichwerthig. Neben einigen Prachtstücken finden wir mittelmässige und sogar ein paar recht unbedeutende Arbeiten. Auch mag er hier nicht durchweg in freier Selbständigkeit geschaffen, sondern zum Theil Gemmen und Holzschnitte als Vorlagen benutzt haben. Immerhin aber wird angesichts dieser Leistung das Urtheil, welches bisher über seine künstlerischen Fähigkeiten Giltigkeit hatte, wesentlich zu erweitern und zu seinen Gunsten erheblich umzugestalten sein.

Ein zweiter Raum im Königsberger Schlosse, welcher Arbeiten ähnlicher Art enthielt, ist leider 1810 völliger Vernichtung anheimgefallen. Als ein den oben beschriebenen Köpfen gleichwerthiges Werk hat sich aber im Schlosse eine meisterhaft geschnitzte Relief-Tafel erhalten, welche angeblich den Kopernikus darstellt und möglicherweise ebenfalls von Binck herrührt. Ausserdem hat er in Königsberg während seines ersten Aufenthaltes Medaillen geschnitten, welche zum Theil noch vorhanden und von grosser Schönheit sind.

In Antwerpen hat er für die in Kopenhagen 1550 gedruckte Bibel ein lebensvolles Bildniss König Christian III. sowie ein Titelblatt zur Vervielfältigung durch den Holzschnitt gezeichnet; das letztere ist merkwürdiger Weise bisher unbeachtet geblieben, ist aber von grosser Bedeutung. Binck wendet auf ihm Rollwerk und ähnliche niederländische Verzierungs-Elemente ganz in der Art des Pieter Coecke van Aalst an; er schwenkt also von seiner bisherigen Formenwelt mit einem Male schroff ab und wirft sich der modernsten Kunst-Richtung in die Arme, welche damals in der üppig blühenden, kunstfrohen Scheldestadt aufkam. Dadurch erhalten wir einen bedeutsamen Markstein für die Beurtheilung der Entwickelung unseres Künstlers und für die zeitliche Abgrenzung seiner undatirten Schöpfungen.

Für die Jahre 1550 — 1553, in welchen Binck in Dänemark und Schleswig-Holstein weilte, hat Beckett (in seinem oben angeführten Werke)

mehrere Oelgemälde von ihm mit Bildnissen namhafter dänischer Persönlichkeiten in Dänemark ermittelt, welche uns den Beweis für die bisher nicht hinlänglich begründete Annahme bringen, dass Binck auch als Oelmaler thätig war, und zugleich eine stilistische Grundlage für weitere Ermittelungen von Werken des Meisters darbieten. Auch aus dem Jahre 1554, in welchem Binck nochmals nach Dänemark reiste, liegt ein beglaubigtes Oelgemälde von ihm dort vor. Dagegen vermag ich mich der Vermuthung Beckett's, dass Binck auch 1559/60 nach Dänemark gegangen und hier thätig gewesen sei, nicht anzuschliessen.

In dem zu Königsberg verbrachten Schlussabschnitt seines Lebeus (1553—1569) war Binck wiederholt mit kunstgewerblichen Arbeiten, sowie mit der Anfertigung von Bildnissen, namentlich der herzoglichen Familie beschäftigt. Hiervon ist das Meiste verloren gegangen. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass in den Magazinen und Gemälde-Galerien solcher Schlösser, welche Verwandten und Freunden von Herzog Albrecht gehört haben, derartige Oelgemälde Binck's sich ermitteln lassen; vielleicht werden die von mir zu veröffentlichenden Urkunden für den Verbleib der von Königsberg aus verschenkten Bildnisse manchen nicht unwichtigen Anhalt bieten.

Jedenfalls dürfte sich aus dem vorstehenden Ueberblick von Neuem ergeben, wie sehr es sich trotz aller Veröffentlichungen der jüngsten Zeit immer noch lohnt, der deutschen Kunst des XVI. Jahrhunderts ein aufmerksames Auge zuzuwenden.

Die Familienbilder im Landgrafenzimmer der Wilhelmsburg zu Schmalkalden.

Von **Carl Scherer.**

Unter den reichen handschriftlichen Collectaneen, die des verstorbenen Archivars Landau Sammelfleiss zusammengebracht hat, und die aus dessen Nachlass s. Zt. durch Kauf an die Ständische Landesbibliothek zu Cassel gekommen sind, befindet sich ein Bogen in Folio, auf welchem von einer Hand des XVI. Jahrhunderts nachstehendes verzeichnet worden ist:

1. Meister Jost vom Hoff soll vnsers Herrn Vatters seligenn Conterfett rectificiren, nach der Taffel so wir ihm zugesteltt, Doch sol er die Augenn fein liechttgraw machenn Vndt den bartt feinn dunne Vnndt dass maul nichtt so batschachtig sondernn ettwas Verbissenn,

   Vnnserer fraw Mutter seeliger Conterfett ist wohl gemachtt, doch dass der Halsz ettwas zu hoch ist,

2. Soll er Herzogk Morizenn Vndt vnsere Schwester nach den Conterfeten so in Vnnserm kleinenn stubleinn stehenn, mahlenn, Doch Herzogk Morizen den Kopff nichtt zu schwarz, sondernn ein wenig liechter machenn, Vnndt den mundt nichtt so geel, sondernn ein wenig rottlechter, Vnndt vnnserer Schwester die Schulternn ein wenig höher machen, Auch einn wenig mehr farbe im Angesichtt gebenn,

   Aber Herzogk Hans Friderichenn nach dem Conterfett im Luchsbelz, Doch den bartt nichtt zu schwarz sondernn ettwas liechttbraun machenn,

3. Pfalzgraff Wolffgangs Conterfett dem Patron gemees zumachenn Doch den bartt nichtt zu dick, Auch nichtt zu schwarz Vnndt sonderlich die Augbraun nichtt zu schwarz vndt zu dick,

4. Vnnser Conterfett soll er machenn nach dem Muster so vff dem Tuch stehett, Vndt eine schmecke in der Handt hatt,

   Item Vnnser Gemahlin Conterfett sol er machenn nach dem Conterfett, No. B.

[5] Meister Christoffer Soll die Taffel Vornehmenn, darinn Graff George Vonn Wurttenbergk, Item Vnnsere Schwester Vndt Graff Daniel Vonn Waldeck gemahlett stehenn,

[6] Landgr. Ludwigs Conterfett, soll Meister Caspar mahlenn, Doch den bartt ein wenig braunlechtiger machenn,
Seine Gemahlin nach dem Muster wie das lange Conterfett, darbey dasz kleine Hundtlein stehett,
[7] Elisabeth geborne Landtgreuin zu Hessenn,
Ludwigk Pfalzgraff bey Rhein, Churfurst etc.
[8] Philips Landgraff zu Hessenn,
Elisabeth Pfalzgreuin bey Rhein,
[9] Christina geborne Landtgreuin zu Hessenn, Herzogin zu Holstein,
Adolff Herzogk zu Holstein,
[10[Fraw Magdalena Greuin zur Lippe,
Landgraff George,
Fraw Eleonora geborne Herzogin zu Wurttenbergk etc.

Wir haben es mit einem Auftrage zu thun, der von fürstlicher Seite ertheilt wird und die Eltern des Bestellers, diesen selbst nebst Gemahlin, sowie die Geschwister und deren Gattinnen bezw. Gatten zum Inhalt hat. Der Auftraggeber ist der älteste Sohn des Landgrafen Philipp des Grossmüthigen und Nachfolger in der Regierung des Niedern Fürstenthums Hessen, Wilhelm IV., der Weise (1567—92). Mit Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, dass es sich um zehn Gruppenbilder handelt, dergestalt, dass auf je einer Tafel vereinigt werden sollen: 1. Philipp der Grossmüthige und seine Gemahlin Christine von Sachsen; 2. Agnes von Hessen mit ihrem ersten und zweiten Gatten, Moritz zu Sachsen und Johann Friedrich dem Mittleren zu Sachsen; 3. Pfalzgraf Wolfgang von Zweibrücken und Anna von Hessen[1]); 4. Wilhelm von Hessen und Sabine von Württemberg; 5. Barbara von Hessen mit ihrem ersten und zweiten Gemahl, Georg von Württemberg und Graf Daniel von Waldeck; 6. Ludwig zu Marburg mit Hedwig von Württemberg; 7. Elisabeth von Hessen mit Pfalzgraf Ludwig; 8. Philipp von Hessen-Rheinfels mit Elisabeth von der Pfalz; 9. Christine von Hessen und Adolf zu Holstein; 10. Georg von Hessen-Darmstadt nebst seiner ersten und zweiten Gemahlin, Magdalena zur Lippe und Eleonore von Württemberg.

Wann die Vergebung der Bildnisse, für deren Ausführung der Landgraf Muster und Winke an die Hand gibt[2]), stattgefunden hat, lässt sich mit ziemlicher Genauigkeit bestimmen. Des Landgrafen Ludwig zu Marburg zweite Gemahlin, Maria, mit der er sich am 4. Juli 1591 vermählte, erscheint nicht unter den zu porträtirenden Persönlichkeiten, natürlich aus keinem anderen Grunde, als weil sie zur Zeit der Auftrags-

[1]) Es kann nur durch ein Versehen gekommen sein, dass ihr Namen in dem Auftrag nicht begegnet.

[2]) Dass Wilhelm auch sonst die künstlerische Ausführung seiner Aufträge überwachte und dabei scharf kritisirte, ist erwiesen. Noch befindet sich im Staatsarchiv zu Marburg ein vom Landgrafen verfasstes „Verzeichnus Etzlicher Mengell Ann den gemaltten Taffelln von Christo, vnd dem Papst, so Emendirt werden mussen, Actum Cassel, am 23. Martij Anno 89“, in dem die von einem gewissen

ertheilung noch nicht mit dem hessischen Hause in verwandtschaftlichem Zusammenhange stand. Anderseits findet des Landgrafen Georg von Darmstadt zweite Gemahlin, die dieser am 26. Mai 1589 heimführte, Berücksichtigung. Hiernach ergeben sich als Grenzen das Frühjahr 1589 und der Sommer 1591. Diese zeitliche Festsetzung gestattet nun auch einen Schluss auf die Verwendung, die die Bilder finden sollten.

Wilhelm IV., dessen Friedensregierung ausgezeichnet ist durch des Fürsten ausgesprochene und reichlich bethätigte Vorliebe für Bauten, hatte seit dem Jahre 1584 auf der Stätte der alten hennebergischen Walrabsburg über der Stadt Schmalkalden einen neuen glänzenden Fürstensitz, die nach ihrem Erbauer genannte Wilhelmsburg erstehen lassen[3]), die zu Ende der achtziger Jahre im grossen und ganzen fertiggestellt war. Wie der Landgraf den Aufbau geleitet und überwacht hatte, so trug er auch für die Decoration und für die Ausstattung der Räume[4]) Sorge. Zum Wandschmucke zählten so u. a. die „kleinenn Täffeleien", Porträte von Fürsten, Staatsmännern, Feldherren u. a. m., die Wilhelm für sein Residenzschloss in Cassel nach und nach gesammelt hatte und deren er im Jahre 1573 schon 60 besass. Sie wurden im Mai 1587 nach Schmalkalden gebracht und im Speisesaale aufgehängt, von wo sie später ins sog. Pfälzische Gemach wanderten. Sein Arbeitszimmer im Erdgeschoss schmückte der Landgraf mit den Bildern seiner Eltern, denen seiner Brüder und Schwestern nebst deren Gattinnen bezw. Gatten, sowie seinem eigenen und dem seiner Gemahlin. Die Gemälde wurden später, als Landgraf Moritz sich sein Zimmer im Oberstock einrichtete, dorthin gebracht. Nach dem Inventare vom Jahre 1612 waren es sechs Tafeln, auf denen eben dieselben Personen, unter Einschluss von Wolfgang's Gemahlin Anna, dargestellt waren, die im obigen Auftrag aufgeführt werden. Eine Abweichung von letzterem liegt nur in so fern vor, als die Zahl der Bilder auf sechs beschränkt worden ist, indem die Gruppen 2 und 3, 4 und 5, 6 und 7 sowie 8 und 9 auf je einem Gemälde Platz gefunden haben[5]). Diese Ver-

---

Kronhard in der Schlosskapelle der Wilhelmsburg zu Schmalkalden gemalten Bilder arg mitgenommen werden. S. Gerland, Die Antithesis Christi et Papae in der Schlosskirche zu Schmalkalden. (Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde. N. F. Bd. XVI S. 189 ff., bes. S. 193 und 201.)

[3]) Vergl. die vortreffliche Publikation: Schloss Wilhelmsburg bei Schmalkalden, aufgenommen, dargestellt und kunstgeschichtlich geschildert von Friedrich Laske. Unter Beigabe geschichtlicher Forschungen von Otto Gerland. Berlin (Schuster u. Bufleb.) 1895. Fol.

[4]) S. Gerland, Die innere Einrichtung eines Fürstenschlosses im XVI. Jahrhundert. (Zeitschrift des Vereins für hennebergische Geschichte und Landeskunde zu Schmalkalden. Heft X S. 1—13.)

[5]) Die Originale der Inventare der Wilhelmsburg bewahrt das Staatsarchiv zu Marburg auf; ich habe sie in Abschriften benutzt, die Gerland s. Zt. hat anfertigen lassen und der Bibliothek des hennebergischen Geschichtsvereins zu Schmalkalden geschenkt hat. Für gütige Uebermittlung bin ich Herrn Matthias in Schmalkalden zu Dank verpflichtet.

schiebung ist so unerheblich, dass sie sich unschwer aus einer nachträglichen Abänderung des ursprünglichen Planes erklären lässt, ohne dass wir an eine vom Auftrag verschiedene weitere Arbeit zu denken brauchten. Auch nach den Inventaren der Jahre 1626, 1664 und 1690 befanden sich die Bilder noch am gleichen Platze wie im Jahre 1612; hier sah sie auch noch Geisthirt, der Geschichtsschreiber Schmalkalden's zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts[6]). So spricht u. E. die grösste Wahrscheinlichkeit für die Annahme, dass die Gemälde, die Wilhelm IV. um das Jahr 1590 bestellte, in der Wilhelmsburg ihren Platz gefunden haben[7]).

Es erübrigt noch einen Blick auf die Maler zu werfen, deren Erwähnung uns um so willkommener sein muss, je schwächer es bis jetzt leider noch mit unserer Kenntniss von Künstlern in Hessen bestellt ist.

Jost vom Hoff (auch vom Hoiff) begegnet uns zuerst 1578 als Hofmaler im Dienste des Landgrafen Wilhelm IV.[8]); im Jahre 1584 erwarb er das Bürgerrecht zu Cassel und zwei Jahre später liess er sich ebendaselbst in die Gilde der Hansegreben aufnehmen[9]). Er starb zu Cassel am 24. Februar 1592[10]). Von seinen Gemälden befindet sich noch eins im Schlosse Wilhelmshöhe bei Cassel. Das künstlerisch nicht eben hervorragende Bild stellt den Landgrafen Moritz von Hessen, den Sohn Wilhelm IV.,

---

[6]) S. die Historia Schmalcaldica Lib. I abgedr. in der Zeitschrift des Vereins für Henneberg. Gesch. u. Landesk. zu Schmalkalden Supplementheft I. S. 68. Geisthirt führt 22 Namen auf, wobei offenbar durch ein Versehen Elisabeth, die Gemahlin Ludwig's, ungenannt geblieben und an zwölfter Stelle einzufügen ist. Die Reihenfolge bei der Aufzählung der einzelnen Persönlichkeiten weist unverkennbar auf Gruppenzusammenhang hin, indem die Nummern 1—3, 4—5, 6—10, 11—14, 15—18 und 19—23 den Gruppen VI, I, III, IV, V und II des Inventars von 1612 entsprechen. S. über Geisthirt Strieder, Hess. Gel. u. Schriftst. Gesch. Bd. I Vorr. S. 9—10. Der Plan zu Geisthirt's Werke erschien gedruckt zu Eisenach und ist datirt vom 17. März 1714.

[7]) Zwar wissen wir, dass der Landgraf auch für das Schloss zu Rotenburg a. F. in ähnlicher Weise gesorgt hat, wie denn Lucae (Das edle Kleinod an der Hess. Landescrone, oder Vorstellung der Fürstlichen Residenz Rotenburg, Mscr. Hass. Fol. 47 der Ständ. Landesbibliothek zu Cassel, S. 87) bemerkt: „Inwendig hat insonderheit die mittelste wandelung [der Morgenseite] schöne, weite und hohe, auch etliche mit contrefaiten derer Herren Landgraffen und Einiger Anverwandten, meublirte und zierlich bemahlete gemächer.“ Allein das Rotenburger Schloss ist seiner Hauptanlage nach (bis auf den zwischen Kirche und Südwestecke gelegenen Flügel) erheblich älter als die Wilhelmsburg; der Thurm in der Südwestecke des Hofes trägt die auf einem Bande eingehauene Zahl 1571, ebenso wie das Wappen, das sich am nordwestlichen Treppenthurm befindet; der Ostflügel wird spätestens 1573 vollendet gewesen sein. S. Dehn-Rotfelser und Lotz, Die Baudenkmäler im Regierungs-Bezirk Cassel S. 234 und meine Berichtigungen dazu im „Hessenland“ Jahrg. X S. 116.

[8]) Nach Landau's Collectaneen, Fascikel: Künstler.

[9]) S. Das Casseler Bürgerbuch. Hgg. von Fr. Gundlach (Zeitschrift des Vereins für hess. Gesch. u. Landesk. Suppl. XI) S. 32 u. 129, Anm. 268.

[10]) Landau a. a. O.

mit seiner Gemahlin Juliane und zwischen ihnen ihre vierzehn Kinder dar.[11]) Für die Wilhelmsburg in Schmalkalden hat Meister Jost die Decke des Tanzsaals zu malen gehabt[12]).

Von Meister Christoffer ist so gut wie nichts bekannt. Er mag identisch sein mit einem „Christoff (auch Christoffel) Muller mahler“, der in einem, in den Landau'schen Papieren erhaltenen Verkaufsinstrumente vom Martinstag 1598 als Mitvormund der Kinder eines gewissen Dr. Cruciger genannt wird und weiterhin als Beklagter in einer im August 1606 verhandelten Sache erscheint[13]). Nicht zu verwechseln ist er mit dem Maler Christoff Jost oder Jobst von Leipzig, der 1605 in Cassel wohnte, wo er im Jahre 1611 das Bürgerrecht erwarb und später mehrmals das Amt eines Rathsherrn ausübte[14]).

Meister Caspar, dessen Zunamen van der Borcht (so schreibt er sich selbst) oder auch von der Burg und von der Borgk lautet, gehört in die Reihe der aus den Niederlanden nach Deutschland gewanderten Künstler und stammt vermuthlich aus Herzogenbusch[15]). Im Jahre 1576 wurde er vom Landgrafen zum Hofmaler bestellt; 1592 erwarb er das Casseler Bürgerrecht; am 27. April 1610 wurde er zu Cassel begraben[16]). Wilhelm IV., dem er nach dessen eigenen Worten „viel Jahr hero gantz vleissig gedienet hat“, liess von ihm u. a. grössere Arbeiten im Saale des Schlosses zu Rotenburg (1582) ausführen und bereicherte durch seine Kunst die ihm besonders am Herzen liegende Porträtgalerie. Auch für Ausmalung des Schlosses zu Münden unter Herzog Erich von Braunschweig ist Meister Caspar 1582—83 thätig gewesen, worüber nähere Mittheilungen demnächst folgen sollen[17]).

[11]) S. Gundlach zum Casseler Bürgerbuch S. 129, Anm. 268. Ich vermag die ohne Quellenangabe auftretende Notiz nicht nachzuführen, kann aber Zweifel an ihrer Richtigkeit nicht unterdrücken. Das Bild ist, so weit ich sehe, nicht bezeichnet. Es ist vermuthlich erst 1628 (jedenfalls frühestens 1626) gemalt. Aus zeitlichen Gründen möchte es also wohl eher dem Christoff Jost (s. u.) als dem Jost vom Hoff zuzuweisen sein.

[12]) S. Scherer, Die Wilhelmsburg bei Schmalkalden. Im „Hessenland“. Jahrg. X S. 117.

[13]) Die Schriftstücke bei Landau a. a. O. Auch eine Kirchenbuchnotiz ebendaselbst, wonach dem Maler Christoph „vor der Fuldabrücke“ 1603 ein Kind gestorben ist, wird auf ihn gehen.

[14]) S. Gundlach zum Casseler Bürgerbuch S. 138, Anm. 363.

[15]) Nach einem Schreiben Wilhelm's an die von Herzogenbusch vom 20. October 1588. (Entwurf bei Landau a. a. O.)

[16]) S. Casseler Bürgerbuch S. 36 und dazu Gundlach S. 233, Anm. 305; ferner Landau a. a. O. Hoffmeister's (Künstler und Kunsthandwerker in Hessen S. 17) Angabe, dass Meister Caspar der erste bekannte hessische Hofmaler unter Philipp und Wilhelm gewesen sei, ist in doppelter Hinsicht falsch. Denn einmal besass Philipp schon einen Hofmaler in Michael Müller und zum andern hat Meister Caspar erst unter Wilhelm IV. gearbeitet.

[17]) Die Correspondenz hierüber zwischen Wilhelm IV. und Erich bei Landau a. a. O.

Kleine Beiträge zur Deutung italienischer Kunstwerke.

I.

Das Gemälde Botticelli's, das sich in Rom in der Sammlung des Fürsten Pallavicini befindet, hat in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit der Kunstgelehrten und Kunstfreunde in höchstem Grade erregt. Es stellt bekanntlich eine Frauengestalt dar, die auf einer Steinbank vor dem geschlossenen Thor eines Palastes sitzt, mit aufgelöstem dunklem Haar, das Antlitz mit den Händen bedeckend, barfüssig, bloss mit einem Hemd bekleidet, vor ihr auf der Erde liegt ein zerrissenes Obergewand. Ob dieses Bild des tiefsten Jammers eine historische, sagenhafte oder novellistische Begebenheit darstellen soll oder ob wir eine frei erfundene Scene vor uns haben, darüber konnte bis jetzt nichts ermittelt werden und diese Unsicherheit hat das Ihrige dazu beigetragen, den seltsam ergreifenden Eindruck des wunderbaren Werkes zu erhöhen. Mir scheint es jedoch keinem Zweifel zu unterliegen, dass es sich um eine biblische Darstellung handelt und zwar um eine Scene aus der Geschichte Thamar's, der Tochter David's. Im zweiten Buch der Könige (resp. im zweiten Buch Samuelis) wird im 13. Kapitel erzählt, wie David's Sohn Amnon in blutschänderischer Liebe zu Thamar entbrannte, sie mit hinterlistigen Vorspiegelungen in sein Zimmer lockte und mit seinen Liebesanträgen bestürmte, worauf sie ihn flehentlich um Schonung bat. Dann heisst es in der Vulgata weiter:

14. Noluit autem [Amnon] acquiescere precibus ejus, sed praevalens viribus oppressit eam, et cubavit cum ea.

15. Et exosam eam habuit Amnon odio magno nimis, ita ut majus esset odium quo oderat eam, amore quo ante dilexerat. Dixitque ei Amnon: Surge et vade.

16. Quae respondit ei: Majus est hoc malum, quod nunc agis adversum me, quam quod ante fecisti, expellens me. Et noluit audire eam:

17. Sed vocato puero, qui ministrabat ei dixit: Ejice hanc a me foras, et claude ostium post eam.

18. Quae induta erat talari tunica: hujuscemodi enim filiae regis virgines vestibus utebantur. E j e c i t i t a q u e e a m m i n i s t e r i l l i u s f o r a s c l a u s i t q u e f o r e s p o s t e a m.

19. Q u a e a s p e r g e n s c i n e r e m c a p i t i s u o, s c i s s a t a l a r i t u-

nica, impositisque manibus super caput suum, ibat ingrediens et clamans.

Man sieht, dass diese Erzählung bis in alle Einzelheiten mit dem Gemälde Botticelli's übereinstimmt. Die Vermuthung muss nahe liegen, dass Botticelli durch Savonarola auf die Geschichte Thamar's hingewiesen wurde; zu meinem Bedauern kann ich jedoch mit den mir gegenwärtig zu Gebote stehenden Hülfsmitteln dieser Vermuthung nicht weiter nachgehen.

II.

Bei den Künstlern der italienischen Frührenaissance lässt sich der Einfluss des gleichzeitigen geistlichen Dramas häufig nachweisen, am häufigsten natürlich bei den Florentinern, in deren Vaterstadt die sacre rappresentazioni des XV. Jahrhunderts zum weitaus grössten Theil entstanden sind.[1] Dass z. B. Johannes der Täufer in der Wüste so häufig als Knabe dargestellt wird, hängt offenbar damit zusammen, dass die Florentiner Brüderschaften, die sich mit der Aufführung von rappresentazioni beschäftigten, aus Knaben bestanden. Johannes trat natürlich als Schutzpatron der Stadt auf dieser Bühne besonders häufig auf. In einer rappresentazione des Feo Belcari (1410—84)[2] wird vorausgesetzt, dass Johannes sich schon als Knabe in die Einsamkeit zurückgezogen hat; Jesus auf der Rückkehr von Aegypten begiebt sich zu ihm und verkündigt, er werde sich im dreissigsten Lebensjahre von ihm taufen lassen. Diese Scene liegt offenbar dem Bildchen Filippo Lippi's im Berliner Museum zu Grunde, wo Jesus und Johannes, beide als etwa vierzehnjährige Knaben dargestellt, in der Wildniss einander begrüssen.

Krakau. *W. Creizenach.*

---

[1]) Ich erlaube mir hierfür auf die Darstellung in meiner Geschichte des neueren Dramas (Bd. I. Halle 1893, bes. S. 316 Anm., 319, 359f.) zu verweisen.

[2]) Abgedruckt bei D'Ancona, Sacre Rappresentazioni I, 241ff.

Litteraturbericht.

Architektur.

Edmund Renard, Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Koeln. Ein Beitrag zur Geschichte des Rococo in Deutschland. Bonn 1897.

Die vorliegende, gleichzeitig in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande erschienene sorgfältige Publikation behandelt ein wichtiges Capitel aus der späteren Geschichte der rheinischen Kunst: den Uebergang aus dem italienischen XVII. Jahrhundert in das französische XVIII. Jahrhundert und den Einzug des Rococo. Die Arbeit zerfällt in zwei getrennte Studien. Unter dem Kurfürsten Joseph Clemens steht der Bonner Schlossbau im Vordergrund des Interesses, unter Clemens August der Bau und die Ausschmückung des Schlosses Brühl. Renard giebt da zunächst den wichtigen Nachweis, dass der Bau des Bonner Schlosses von italienischen Architekten begonnen wurde und zwar wahrscheinlich durch Enrico Zuccali, den Münchener Hofbaumeister (die beiden Kurfürsten waren bekanntlich bayrische Prinzen). Während des spanischen Erbfolgekrieges musste der Bau unterbrochen werden, aber Joseph Clemens hatte unterdessen in Paris Robert de Cotte kennen gelernt, der auf des Kurfürsten Wunsch von 1714 an eine Reihe von Plänen ausarbeitete: im Anschluss an seine Entwürfe wurde dann der Bau aufgeführt, der freilich erst unter dem zweiten Kurfürsten nach 1750 vollendet ward. Der grosse Brand des Jahres 1777 hat den Prachtbau gründlich zerstört, und was noch an alten Decorationen erhalten war, das ist bei der Adaption an die Bedürfnisse der Universität gefallen. Erst vor vier Jahren sind nach den erhaltenen Entwürfen de Cotte's über den beiden Hauptthürmen nach dem Hofgarten die Thurmhauben mit den schilderhausähnlichen kupfernen Laternen wieder aufgeführt worden, und ein Project zur Wiederaufsetzung der nach dem Brande beseitigten schönen Attika über dem Mittelbau harrt der Ausführung. Werthvoll ist dann die Beweisführung, dass das reizvolle Lustschlösschen Poppelsdorf eine ganz reine Schöpfung Robert de Cotte's ist, von seinem Schüler Hauberat ausgeführt — ein Bau, in dem merkwürdig ein Motiv Palladio's in den Stil des französischen Lustschlosses umgesetzt ist. Von höchstem Interesse ist der Briefwechsel Robert de Cotte's mit dem Kur-

fürsten, der in dem Cabinet des estampes der Pariser Nationalbibliothek in einer sauberen Abschrift erhalten ist — es sind hier ausser den von Renard abgedruckten noch eine ganze Reihe weiterer kulturgeschichtlich wichtiger Schriftstücke erhalten, die das Verhältniss vom Bauherrn zum Künstler glänzend illustriren und der Veröffentlichung wohl werth wären.

In dem zweiten Theil wird zunächst die Baugeschichte des Schlosses Brühl, über die wir ja schon durch den Text zu Dohme's Monographie unterrichtet waren, näher ausgeführt. Renard kommt zu dem Resultat, dass die Thätigkeit von Johann Conrad Schlaun schon im Jahre 1728 endet, dass dann der Hofbaumeister des Kurfürsten, Michael Leveilly, an dem Bau weiterarbeitet, unter der Oberleitung und nach den Ideen von François Cuvilliés, dass aber erst durch das Eingreifen Balthasar Neumann's seit dem Jahre 1743 das Brühler Schloss seinen Hauptschmuck, sein berühmtes Treppenhaus, das schönste in ganz Westdeutschland, erhält. In den Jahren 1729—1733 entsteht dann das heute noch in seiner ganzen Innendecoration unversehrt erhaltene Schlösschen Falkenlust, ein ganz einheitliches Werk von Cuvilliés.

Daneben werden die anderen Bauten des Kurfürsten behandelt: das Bonner Rathhaus, ein Bau Leveilly's, die Jagdschlösser im Kottenforst, das grosse Jagdschloss Clemenswerth im Niederstift Münster, eine höchst interessante Umbildung des Grundrisses von Marly und Bouchefort, endlich die kleineren westfälischen Anlagen.

Sorgfältige Untersuchungen der Baugeschichte mit Benützung des Actenmaterials und feine ästhetische Würdigung der einzelnen Bauwerke zeichnen die Arbeit aus, die zugleich eine erwünschte Vervollständigung der jüngsten Veröffentlichungen Keller's über Balthasar Neumann und Trautmann's über Cuvilliés (in seinen Publikationen von dessen Münchener Schöpfungen) bietet. Besonders gelungen ist die Charakteristik und Würdigung der einzelnen Stilschattirungen im Brühler Schlosse — nur den Decorationen im Südflügel mit ihren die ganze Decke überfluthenden algenartigen Rocaillegebilden wird Renard m. E. nicht ganz gerecht — diese Räume haben trotz der Wildheit und Selbstherrlichkeit des Muschelmotivs zumal durch ihre vollständige Bemalung in Grün und Gold eine ganz ausserordentlich feine Stimmung.

Mit der vorliegenden Arbeit hat eine und zwar die wichtigste Episode aus der Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts am Niederrhein ihre Darstellung und Würdigung gefunden. Neben der Kunsthätigkeit der Kölnischen Kurfürsten wäre nun aber noch die der Bergischen und der Trierischen Kurfürsten zu untersuchen, um ein vollständiges Bild von den verschiedenen Strömungen und der höfischen Kunstpflege am Mittel- und Niederrhein im XVIII. Jahrhundert zu erhalten. Ueber die letzte Gruppe, die Bauten der Trierischen Erzbischöfe zu Trier und Coblenz, sind wir bereits durch Becker's Publikation über das Coblenzer Schloss unterrichtet. Die Geschichte des mächtigen, von Antoine François Peyre errichteten neuen Coblenzer Schlosses, des letzten Werkes eines Franzosen am Rheine, wird

durch die in der Sammlung Jordan in Coblenz erhaltenen Originalpläne und durch die jüngste Veröffentlichung von Hassencamp in der Monatsschrift des bergischen Geschichtsvereins noch näher illustrirt.

Weit interessanter und auch für den allgemeinen Gang der Kunstgeschichte von erheblicher Wichtigkeit ist aber das Kunstleben am Hofe der bergischen Kurfürsten zu Düsseldorf, vor Allem Johann Wilhelm's und Karl Theodor's. Johann Wilhelm ist schon durch die Stiftung der berühmten Düsseldorfer Galerie, die heute den Grundstock der alten Pinakothek zu München bildet, eine wichtige Persönlichkeit; seine Vermählung mit Anna Maria Louise von Medici gab den Anlass, eine ganze Fülle von italienischen Künstlern nach dem Rheine zu berufen. Von einem derselben, dem Grafen Matthäus Alberti aus Venedig, rührt der gigantische Plan zu dem Riesenschloss am Rheine her, das leider nie zur Ausführung gekommen ist — der Plan, der sich in ganz desolatem Zustande im historischen Museum zu Düsseldorf befand, wird augenblicklich auf Kosten des Staates und der Rheinprovinz nachgebildet. In Schloss Bensberg ist dafür der ursprüngliche Plan zur Ausführung gekommen — die hier erhaltenen Stuckdecorationen und Deckengemälde gehören zu den besten Werken dieser Gattung am ganzen Rhein. Die Namen und die Hauptwerke aller der bei diesen Bauten beschäftigten Künstler sind in der Handschrift Raparini's vom Jahre 1709 in der Sammlung Pflaum auf der Fahnenburg bei Düsseldorf vollständig aufgezählt. Für den Kulturhistoriker wie für den Kunsthistoriker bildet die Schilderung des Kunstlebens am Hofe Johann Wilhelm's ein gleich lockendes Thema: hoffentlich findet es bald eine ebenso glückliche und geschickte Bearbeitung wie die Bauthätigkeit der Kölnischen Kurfürsten durch Renard. *Clemen.*

Malerei.

L'Arte in Bergamo e L'Accademia Carrara. Bergamo. Instituto Italiano d'Arti Grafiche. 1897.

Das vorliegende, reich illustrirte und typographisch schön ausgestattete Werk, das anlässlich der im September d. Js. in Bergamo abgehaltenen Festlichkeiten erschienen ist, enthält eine Anzahl von Beiträgen verschiedener Autoren und verschiedenen Inhalts, deren Mehrzahl für die Leser des Repertoriums nur von feuilletonistischem Interesse sein dürfte. Die darin behandelten Materien haben zum Theil nur locale Bedeutung, anderntheils liegen sie den Lesern des Repertoriums fern, wie der Aufsatz über Donizetti's Kinderjahre und jener, der den mimischen Ausdruck des Schmerzes in den Bildern der Bergamasker Galerien behandelt. Eine Arbeit dagegen enthält das Werk, die unsere eingehende Aufmerksamkeit verdient. Es ist dies die 70 Seiten umfassende Abhandlung von Dr. Gustavo Frizzoni, in welcher sowohl die in den Kirchen und öffentlichen Sammlungen befindlichen Bilder besprochen, als auch die interessanteren Privat-

sammlungen der Stadt berücksichtigt werden. Kein Anderer dürfte zu dieser Arbeit befähigter gewesen sein als gerade Dr. Frizzoni, jener ausgezeichnete Kenner italienischer Malerei, der so viele Jahre im Verkehr mit diesen Bildern gelebt hat. Auch theilt er uns bei dieser Gelegenheit eine Fülle seiner werthvollen Ansichten mit. Es wäre zu wünschen, dass diese in einem gediegenen Katalog dieser Galerien ihre gebührende Verwerthung finden möchten. Die zahlreichen, sorgfältig ausgeführten Illustrationen tragen wesentlich zur Erläuterung bei und gewähren so eine anregende Ergänzung des Textes.

Dr. Frizzoni's Arbeit zerfällt in drei Abschnitte, welche die Sammlungen der einzelnen Stifter besprechen und demgemäss an die drei Namen der Stifter Carrara, Lochis und Morelli anknüpfen. In ihrem jetzigen Bestand enthält die Bergamasker Sammlung noch viele Bilder, welche theils als Nachlass von verschiedenen Seiten ihr zukamen, theils aus den vom Grafen Carrara gestifteten Mitteln erworben sind. Letztere befinden sich hauptsächlich in der Galerie Carrara. Ueber alle diese Phasen in der Entwickelung des jetzt so bedeutend gewordenen Museums unterrichtet uns der Verfasser der vorliegenden Abhandlung aufs Ausführlichste und wirft interessante Streiflichter auf die mitunter recht merkwürdigen Schicksale der einzelnen Bilder.

Die Galerie Carrara zeichnet sich durch einen reichen Besitz an Werken einheimischer Meister aus. Da wäre in erster Reihe zu nennen die grosse Anzahl von Portraits des Moroni, bei deren Besprechung der Verfasser uns mannichfache Mittheilungen über die abgebildeten Persönlichkeiten macht. Freilich kann diese Portraitsammlung keine einzelnen Werke aufweisen, die in der Farbenpracht, der Mache und Vornehmheit der Erscheinung sich mit jener Reihe von Bildnissen messen könnten, die sich im Besitz des Grafen Moroni gleichfalls in Bergamo befinden. Auch will ich nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit der Ansicht Dr. Frizzoni's beizustimmen, dass ein im Besitz des Grafen Roncalli befindliches Portrait in Bezug auf psychologischen Ausdruck die bedeutendste Schöpfung Moroni's ist, die man derzeit in Bergamo finden kann.

Die grossen Altarwerke Bergamasker Maler, eines Cariani, Lotto, Previtali, Francesco Santa Croce brauchen uns nicht lange aufzuhalten. Es genüge hier der Hinweis auf die vor Kurzem in die Galerie überführten Predellen des grossen Lottobildes in San Bartolomeo und auf einige schöne Tafeln von Borgognone, die zu gleicher Zeit von der kirchlichen Behörde dem Staate übergeben wurden und so eine erfreuliche Bereicherung dieser Gruppe bilden. Dagegen befinden sich in dieser Abtheilung manche Bilder kleineren Umfangs, doch von ausserordentlichem kunstgeschichtlichem Interesse.

Eines der frühesten und bedeutungsvollsten Bilder ist die datirte und voll bezeichnete Kreuzigung von Foppa. Die Aufschrift auf den beiden Postamenten der Arkade, welche den Vordergrund bildet, lautet: „MCCCCLVI mensis aprilis Vincenzius Brixiensis pinxit.“ Da dem Bilde eine vollseitige

Illustration gewidmet ist, und Photographien desselben auch leicht zu haben sind (Taramelli, Bergamo), so unterlasse ich dessen nähere Beschreibung. Bei der grossen Seltenheit der Frühwerke dieses Meisters und der eigenartigen Stellung, welche er in der Entwickelung der oberitalienischen Schulen einnimmt, gebührt dem Bilde hervorragende Beachtung. Es zeigt sich hierin wie zu einer Zeit, wo die Mantegneske Richtung in Padua bereits ausgeprägt war und bis auf Verona sich erstreckte, ältere Elemente sich westlich von Verona noch geltend machten. Das Bild spricht mit aller Klarheit von dem Einfluss des alten Jacopo Bellini, deutet sogar noch auf seinen Lehrer Gentile da Fabriano. Die am Fusse mit Baumgruppen bepflanzten, sonst kahlen, abgerundeten und eigenthümlich warm beleuchteten Hügel, erinnern an die Landschaftsmotive dieses Malers. Die architektonische Umrahmung der Scene hat dagegen schon die klassische Gestaltung, welche zuerst vom alten Bellini aus Florenz in Oberitalien eingeführt wurde, während die bauliche Staffage des Hintergrundes uns noch die halb gothische, umbro-toscanische Städteveduten vorführt. Ein zweites, noch früheres und primitiver gehaltenes Bild desselben Meisters befindet sich in der Galleria Lochis. Es stellt den hl. Hieronymus mit dem Löwen in der Wüste dar. Der treue Genosse des Heiligen gehört unverkennbar zur gleichen rundköpfigen Löwenfamilie, wie sie Jacopo Bellini so gern zeichnete. Die ernst-religiöse Empfindung, die sich in diesen altbrescianischen Bildern äussert, erhält sich noch ein volles Jahrhundert in dieser Stadt, während sie sich in den benachbarten Städten schon überlebt hatte. So finden wir in dem, durch das reife Cinquecento wirkenden Moretto, einen der seltenen Künstler, dessen Geist noch die ernstere religiöse Anschauung des Mittelalters wiedergiebt. In ähnlichem Sinne liesse sich auch des Savoldo gedenken.

Das bekannte Madonnenbild von Mantegna der Sammlung Carrara ist hier in der Reproduction viel besser wiedergegeben als der vorbesprochene Foppa, was sich wohl aus den strengeren linearen Eigenschaften des Werkes erklären dürfte. Mantegna war es eben, durch den die oberitalienische Schule ihre höchste Ausbildung nach der formalen Seite erhalten hat. Unser Bild ist in der Zeichnung eine der charakteristischsten und vollendetsten Leistungen aus des Meisters Spätzeit.

„Besonderer Beachtung, unter den Hauptbildern des Nachlasses Carrara, verdient“, laut dem massgebenden Urtheil Dr. Frizzoni's, „das Gastmahl in Emaus, welches Bild der Katalog einfach als venetianische Schule angiebt. Hier bewundern wir die feinen Abstufungen der Farbe, die Art der Darstellung, in der das Ernste und Zarte gleichmässig zur Geltung kommen. Die charakteristischen Typen, sowie die Behandlung der Gewandfalten bestätigen die Zuschreibung der modernen Kritik, welche einstimmig in diesem Bilde die Hand des Trevisaners Vincenzo Catena erkennt.“ Leider bringt das Buch keine Abbildung dieses interessanten Werkes.

Unter den Reproductionen, welche diesen Theil des Aufsatzes begleiten, dürften zwei Tafeln, die sich im Besitz der Familie Frizzoni-Salis

in Bergamo befinden, und schon seit jeher den Namen Bramantino führen, von besonderem Interesse sein. Auf der einen ist der Erzengel Michael abgebildet, auf der andern ein heil. Bischof, dem zur Seite der männliche Donator kniet. Die Figuren stehen in einer reichen Arkadenhalle, deren architektonische Verzierungen vergoldet sind. Der Erzengel besticht durch die schwungvolle Zeichnung und die Grazie der Geberde. Das Gegenbild ist mehr in der nüchternen Weise der Altmailänder Schule gehalten. Dr. Frizzoni traut sich nicht, für diese Bilder einen bestimmten Autor vorzuschlagen und deutet in seiner Besprechung darauf hin, wie schwierig in Ermangelung der nöthigen Anhaltspunkte, die genaue Bestimmung von Bildern dieser Gattung sei. Es bietet nämlich, fügt er hinzu, die Geschichte der Mailänder Kunst eine nicht geringe Zahl solcher schwer zu lösender Probleme.

Bevor wir uns von den Sälen der Carrara-Abtheilung verabschieden, sei mir noch die Erwähnung eines schönen Tintoretto-Portraits gestattet, welches in Dr. Frizzoni's Schrift keinen Platz gefunden hat. Es stellt in lebensgrossem Kniestück die bekannte Königin von Cypern vor, in hoher, spitzer, golddurchwirkter Haube und reichem Gewand. Die Auffassung ist die historisch-übliche, wobei der Kopf etwas conventionell gehalten ist. Nichtsdestoweniger ist die Malweise dieser Partie des Bildes sowie der übrigen Theile der Figur eine höchst geniale. Das Bild trägt die Nummer 111.

* * *

Aus diesen Sälen treten wir in den neuhergerichteten Raum, welcher das Legat Morelli enthält. Der erste Eindruck wird vielleicht nicht ganz der Erwartung entsprechen, die wir uns von der Sammlung des verstorbenen Kenners mögen gemacht haben. Auch wäre es ein Irrthum, wenn man dieses kleine Cabinet von dem Gesichtspunkte aus betrachten wollte, als ob man daraus ersehen müsste, was Morelli als Bildersammler zu leisten vermochte. Eine grosse Zahl der hier vorhandenen Stücke ist ihm als Erbtheil zugefallen. Fernerhin war Sammelsucht, möge man diese als Tugend oder als Laster ansehen, eine Sache die Gio. Morelli eher fern lag. Seine Wohnung war die denkbar einfachste; mit diesen Bildern und seinem Arbeitsmaterial war der ganze Raum gefüllt. Dagegen war es Morelli's grösste Freude, seinen Freunden beim Bildererwerb mit Rath und That beizustehen und für die Pflege seines Lieblingsstudiums an vielen Orten und in den verschiedensten Kreisen der italienischen Gesellschaft anregend zu wirken. Ihm ist es hauptsächlich zu verdanken, dass die öffentlichen Sammlungen Mailand's in so vortrefflicher Weise verwaltet werden, und nunmehr beständigen planvollen Zuwachs erhalten. Was er sonst noch that, indem er dieses oder jenes Bild vor dem Untergang rettete, kann von Seiten der wahren Kunstfreunde nicht hoch genug geschätzt werden. Zum Schluss sei noch erwähnt, dass Morelli seine eigenen Mittel zu anderen Zwecken als zum Bilderkauf verwenden wollte. Den Grundstock seines bescheidenen Vermögens bestimmte er letztwillig zu einer Stiftung, aus

deren Erträgnissen junge Bergamasken in den praktischen Wissenschaften herangebildet werden sollen, zu welchen Disciplinen er jedenfalls das Studium der Kunstgeschichte nicht zählte.

Ueber die Sammlung Morelli ist von dem geschätzten Kunstkenner selbst als auch von dem ernannten Custoden Dr. Frizzoni schon so viel geschrieben worden, dass wir es hier unterlassen können, sie Stück für Stück durchzunehmen. Manche interessante Mittheilung macht Dr. Frizzoni im vorliegenden Werke über einige der Hauptbilder. So erzählt er, dass die prächtige Schöpfung Botticelli's, die Lucrezia-Legende, von Morelli ursprünglich im Versatzamt zu Rom für 5000 Lire für seinen Vetter Giovanni Melli erstanden wurde. Beim Ableben des Letzteren kam dann das Bild testamentarisch in Morelli's Besitz. Von diesem Verwandten erbte er ferner die spätere von seinen beiden Bellini-Madonnen. Wir erfahren, dass dieses Bild schon seit alter Zeit sich in der Bergamasker Gegend befand, und zwar den Nonnen von Alzano Maggiore gehörte. Hier muss es der Maler G. Battista Moroni gesehen und ein solch reges Interesse daran gewonnen haben, dass es ihn veranlasste, zwei Copien davon zu machen. Eine derselben, auf welcher freilich der feinausgeführte landschaftliche Hintergrund des Originals durch einen bei Moroni stereotypen architektonischen Abschluss ersetzt wurde, befindet sich im Besitze des Grafen Paolo Ajardi, und ist im Buche neben dem Originale reproduzirt. Die andere Copie, von Dr. Frizzoni als eine Jugendarbeit Moroni's erklärt, soll sich in der Kirche Madonna della Ripa in der Nähe von Desenzano Bergamasco befinden.

Möge uns nun die Mittheilung einiger eigenen Ansichten über gewisse Bilder der Sammlung Morelli gestattet sein, welche von den herkömmlichen hier vertretenen, abweichen.

Bekanntlich fällt es dem Bilderbesitzer selbst doppelt schwer, über die stets in seiner Nähe sich befindlichen Werke sich eine ganz und gar vorurtheilsfreie Anschauung zu machen. Durch den beständigen Verkehr mit einer gegebenen Reihe von Kunstwerken muss der Blick gerade für diese einerseits gestärkt, andererseits aber geschwächt werden. Bei unzweifelhaften Meisterwerken werden die Vorzüge derselben ihrem Eigenthümer, ist er überhaupt für sie empfänglich, immer klarer und erschöpfender zur Erkenntniss kommen. Bilder von minderer Bedeutung werden dagegen durch das Fehlerhafte in ihnen abstumpfend wirken; denn hier ist es gleichwie beim Umgang mit Menschen, wo die Unarten derjenigen, mit denen man unausgesetzt verkehrt, mit der Zeit gemildert werden, bis man sich ihnen derart angepasst hat, dass sie der Empfindung entschwinden. Es ist daher erforderlich, die Empfänglichkeit für stets neue Eindrücke der Dinge, mit denen man ständig umgeht, in sich möglichst frisch zu erhalten. Der ausübende Künstler weiss wohl, wie nöthig es ist, das Bild, an dem er schafft, für eine gewisse Zeit bei Seite zu stellen, wenn es ihm nicht gleich auf den ersten Wurf gelingen will. So muss auch der Kunstkenner sich ebenfalls davor hüten, dass die vielen Eindrücke, denen er im Laufe

seiner Arbeiten nothwendigerweise ausgesetzt ist, nicht die Oberhand über ihn gewinnen, sondern er muss stets darnach trachten, dass er sich ein reines Urtheil bewahrt, welches sich aus Kriterien zusammensetzt, die sich den Kunstobjecten gegenüber, mit denen er stets verkehren muss, obwohl sie aus ihnen entstehen, dennoch gewissermassen transcendental verhalten.

Meine einzige Entschuldigung, dass ich mich hier von dem orthodoxen Wege etwas entferne, dürfte eben darin liegen, dass ich nicht durch langen Umgang mit den hier in Frage stehenden Bildern allzu vertraut geworden bin.

So kann ich nicht der Ansicht beistimmen, dass sich in der Sammlung neben dem Lucrezia-Bilde noch zwei weitere echte Schöpfungen Botticelli's vorfinden. Das Brustbild des segnenden Christus entspricht nicht dem hohen Geiste, dem feinen Auge und der sicheren Hand des Meisters. Schon die Photographie verräth die Leere dieses Bildes, das wir auf eine Schülerhand zurückzuführen uns veranlasst sehen. Ueber das zweite Werk, die im Profil gehaltene Todtenmaske des Guiliano di Medici, ist schon öfters die Frage aufgeworfen worden, ob dieses oder die in Berlin befindliche Doublette das Original sei. Das Berliner Bild ist mir nicht genügend klar vor Augen, als dass ich hier ein Urtheil über dasselbe fällen könnte. Was das Bergamasker Exemplar betrifft, so bleibt es, vom Gegenstand ganz abgesehen, immerhin eine gar zu todte Darstellung. Die grossen Meister des XV. Jahrhunderts konnten vielleicht in ihrer naiven Weise selbst todte Gegenstände nicht anders malen, als indem sie ihnen einen Schein des Lebens verleihen. Betrachte man z. B. die modernden Schädel und die herumliegenden Gebeine auf Carpaccio's San Giorgio-Bilde in Venedig, wie diese ebenso lebendig aussehen als der Heilige oder der Drache. Bei Botticelli braucht man nur des Calumnia-Bildes zu gedenken, wo die in den Nischen sich befindenden steinernen Statuen die lebhafteste Erregung zeigen, als würden sie an dem Vorgang theilnehmen. In dem Morelli'schen Giuliano-Kopfe ist die Zeichnung ausdruckslos, sogar abstossend, nicht weil der Künstler das Bild nach der Todtenmaske malte, sondern weil er hier seine künstlerische Absicht verfehlt hat. Auch in den Farben sieht man das Trockene der Arbeit. So bemerke man z. B., wie das Haar und die Pelzverbrämung des Rockes mit ganz gleichen mechanischen Pinselstrichen ausgeführt sind. Wenn auch das Bild stark gelitten hat, so kann es dennoch, nach den noch vorhandenen Bestandtheilen zu urtheilen, nicht für einen eigenhändigen Botticelli gelten.

Ueber ein drittes in dieser Sammlung hochangeschriebenes Bild fühle ich mich veranlasst, die von mir lange gehegten Zweifel hier zum Ausdruck zu bringen. Es betrifft das Portrait von Lionello d'Este, welches für ein Werk des Pisanello gilt. Mir scheint dieses Bild doch durch eine schwächere Hand entstanden zu sein. Es haben ja auch sonst andere Maler oder Medailleure sich mit der bildnerischen Darstellung des Lionello befasst. Untersuchen wir das hiesige Täfelchen genauer, so müssen wir sagen, dass zeichnerisch sowie malerisch die Ausführung eine schwankende und

mangelhafte sei. Das Profil sowie der ganze Umriss des Kopfes ist unsicher, wodurch Haltung und Ausdruck erheblich beeinträchtigt werden. Das Haar ist unschön, die Formendetails sind zögernd und unbestimmt angegeben. Beobachte man an der Kleidung, wie das Stoffliche, die Knöpfe u. s. w. ungenügend gekennzeichnet sind, und wie der Maler hierzu eine kleinliche tüpfelnde Technik anwendet. Da ist das Pariser Bild der Gattin Leonello's doch eine ganz andere Schöpfung!

* * *

Die Sammlung Lochis nimmt einen besonderen Flügel des Gebäudes ein. Sie ist in ihrem ganzen Bestande vor 50 Jahren der Stadt Bergamo durch ein Vermächtniss des Grafen Guglielmo Lochis zugefallen. Dieser überaus verständige Kunstliebhaber lebte zurückgezogen auf seinem Landschloss und widmete sich der Zusammenstellung dieser Sammlung, die an Mannichfaltigkeit und hohem Werth des Bestandes schwerlich durch irgend eine andere in diesem Jahrhundert auf Privatwegen zusammengebrachte Sammlung übertroffen wird. Sie veranschaulicht hauptsächlich nur die norditalienischen Malerschulen, diese aber freilich in einer erstaunlich reichen Weise, so dass von Venedig bis zum westlichen Piemont nur wenige der grossen Namen fehlen und eine Fülle der sonst weniger bekannten Meister hier vertreten erscheint, die dem Forscher ein ganz besonders anlockendes Material bietet. Demgemäss ist auch Dr. Frizzoni's Bericht gerade über diese Abtheilung ein ungemein belehrender. Im offiziellen Katalog führen die Bilder in sehr vielen Fällen ganz willkürliche Namen. So werden dem Giorgione nicht weniger als sieben Nummern, selbstverständlich ganz willkürlich, zugeschrieben. Dazu kommt noch, dass eine Anzahl von Bildern mit gefälschten Signaturen versehen ist. Auf diesem Gebiete hat Dr. Frizzoni überaus aufklärend gewirkt.

Dem ganz hervorragend schönen Madonnenbilde des Ambrogio Borgognone, dessen Abbildung als erste in dieser Abtheilung erscheint, lässt Frizzoni warme Anerkennung zukommen. Auch auf mich machte das Kunstwerk, als ich es kürzlich wieder besichtigte, einen ausserordentlichen Eindruck, und bestärkte mich in der Ueberzeugung, dass es nach seinen rein malerischen Qualitäten unter allen Bildern der Sammlung am höchsten zu schätzen wäre. Von der Grazie der Anordnung, der Innigkeit des Ausdrucks, der dem Pinsel innewohnenden Kraft und dem Schmelz des Tones bringt erklärlicherweise die Reproduction so gut wie nichts.

In verschiedensten Phasen ist der Bergamaske Cariani vertreten, und gerade hier giebt uns Frizzoni die Lösung manchen Räthsels. So bei der Besprechung des Bildes, das einen schlafenden Mann und eine ihm zur Seite lautenspielende Frau darstellt (letztere Figur als Bruchstück auf Seite 79). Dieses Werk hat Alle intriguirt, bis es Frizzoni gelungen ist, den Autor endgültig festzustellen. Aehnlich verhält es sich mit einem zweiten Werke, welches er als „*il piu giorgionesco*“ unter den hier den

grossen Venezianern zugeschriebenen Bildern charakterisirt. Es betrifft die Nummer 179 im zweiten Saal, darstellend die Episode aus der Orpheus-Legende, wie Euridice von der Schlange am Fusse gebissen wird.

Von dem angeblichen Portrait des Cesare Borgia wird im Buche eine gute Abbildung gegeben. Aber in der Frage nach dem Urheber dieses bedeutenden Gemäldes ist Frizzoni in seinen Aeusserungen zurückhaltend, indem er in ihm einen von Romanino beeinflussten Meister erkennt, der noch am ehesten Calisto da Lodi sein könnte. Ich dagegen möchte mit Bestimmtheit für die Ansicht Emil Jacobsen's eintreten, der in seinem Aufsatze über die Malerschule von Brescia (Jahrb. der Preuss. Kunstsammlg. 17. Bd. 1. Heft 96) als Autor dieses Bildes Giulio Campi di Cremona nennt und seine Ansicht mit einer trefflichen Charakteristik des Meisters begründet.

Giovanni Bellini ist bekanntlich in der Galerie durch ein sehr frühes und jedenfalls echtes Madonnenbild vertreten. Da dieses Bild bedauerlicherweise durch Uebermalungen empfindlich geschädigt worden ist, so hat Dr. Fr. den löblichen Entschluss gefasst, an dessen Stelle die Abbildung des in seinem Privatbesitz befindlichen, edlen und frisch erhaltenen Meisterwerks aus Bellini's Jugendzeit, gleichfalls einer Madonna mit dem Kinde, hier einzufügen, wofür ihm die Gemeinde der Kunstfreunde gewiss Anerkennung zollen wird.

Bei den zwei Portraits, welche zuerst Morelli für den Jacopo di Barbari revindizirte, brauchen wir uns nicht aufzuhalten. Dagegen kann ich nicht stillschweigend an jenem kleinen St. Sebastian — die ganze Figur an den Baumstamm gebunden; Hintergrund: Landschaft und Ansicht einer vlämischen Stadt — vorübergehen, den Morelli für ein Werk des Antonello da Messina erklärte, woraufhin das Bild allgemein dafür gehalten wurde. Mir scheint dagegen, dass das Bild derartig schwach ist, dass man es von der Liste der Werke des Antonello, dieses ehern festen Zeichners und Malers, streichen sollte. Der Körperbau ist durchaus locker, es fehlt der ganzen Form an innerm Gehalt und an Bestimmtheit des Umrisses. Man bemerke nur, wie formlos die Extremitäten wiedergegeben sind. Auch die Landschaft ist in gar unitalienischer Weise tüpfelnd ausgeführt; das Beste darin ist der stimmungsvolle braune Ton, in dem das Ganze gehalten ist. Dieses Bild veranlasst mich, auf ein anderes zu verweisen, welches halbversteckt hoch in einer Ecke des zweiten Saales hängt und, so viel ich weiss, in der Litteratur noch nicht erwähnt wurde. Es ist die Nummer 58, stellt eine Pietà dar und führt den Namen Lucas van Leyden. Der schon erstarrte Leichnam Christi ruht, vom Boden erhoben, mit den Schultern auf Maria's Knieen. Die Scene ist ernst empfunden, und die Ausführung verräth wenn auch keine zeichnerische, doch eine gewisse malerische Begabung. In dem Bilde liegt eine seltene Harmonie der Figuren mit dem landschaftlichen Hintergrunde. Wenn man nun dieses Bild neben das eben besprochene, den St. Sebastian, stellt, wie ich es gethan habe, so kann man sich der Ansicht nicht verschliessen, dass beide Bilder derselben Hand ihre Entstehung verdanken könnten. Begründet

wird diese Ansicht nicht nur durch die eigenartig stimmungsvolle Anlage der beiden Bilder, sondern auch noch durch gewisse, leicht erkennbare Einzelheiten der Formen, wie z. B. des Fussristes, welcher in beiden besonders hoch gehalten ist. Mir scheint, wir haben es hier mit einem schwer zu nennenden, in Italien weilenden Vlamen zu thun. Im Sebastianbilde hat er sich für die Figur augenscheinlich von einem italienischen Original inspiriren lassen, behält aber für die Landschaft die unverkennbarsten vlämischen Architekturmotive. In der Pietà macht er es gerade umgekehrt, denn hier sind die Figuren streng nordisch gehalten, die Landschaft dagegen ganz im italienischen Geiste aufgefasst.

Da wir gerade von den vlämischen Malern sprechen, möchte ich auf ein anderes, wenig beobachtetes Bild kommen, das im Saale Lochis hängt unter Nr. 164 mit der Benennung Giorgione. Es ist dies das Portrait eines braunbärtigen Mannes in Vorderansicht, den Kopf mit strengem Blick leicht zur Seite gewendet. Seine rechte Hand zur Brust erhoben stützt sich mit dem Daumen in eine Schnur des Rockschlusses. Die Hautfarbe ist düster braun, die Hand mit ihren dicken Fingern ist derb in der Form. Ich glaube nun in der Lage zu sein, den Urheber dieses Bildes angeben zu können, doch ist das nicht mein Verdienst, sondern dasjenige Dr. Max J. Friedländer's, der auf meine Anfrage mich über ein mir räthselhaftes Bild in der Stuttgarter Galerie vor Kurzem aufklärte. Das Stuttgarter Bild Nr. 255, welches ganz unerklärlicher Weise den Namen des Altobello Mellone führt, stellt eine andere Persönlichkeit dar, jedoch in ganz gleicher Auffassung und Ausführung wie das Bergamasker. Die Landschaften auf beiden Bildern sind verschieden, doch ganz ähnlich im grau-bläulichen Tone und mit tüpfelnder Technik gemalt. Die Figuren dagegen sind in breiter Weise mit kraftvollem Pinsel ausgeführt. Für das Stuttgarter Bild hat Friedländer mir den Namen von Jan Scorel vorgeschlagen, und da mich diese Angabe durchaus überzeugt und die Uebereinstimmung der beiden Bilder ausser Zweifel steht, so besässen wir hier noch einen Scorel. Leider ist bis jetzt noch keine Photographie gemacht worden.

In dem Bestreben, diesen Bericht nicht übermässig auszudehnen, muss ich verzichten, auf die weiteren gehaltvollen Ausführungen Frizzoni's näher einzugehen. Immer dürfte man aus dem Gesagten erkennen, welche Fülle interessanten Materials in der Arbeit enthalten ist.

Charles Loeser.

Versteigerungen.

Versteigerung von Glasgemälden aus der Sammlung des Grafen Douglas (25. November 1897), durch I. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zu Köln.

Die Versteigerung der gräflich Douglas'schen Sammlung alter Glasgemälde am 25. November 1897 war nicht nur in kunsthändlerischer, sondern auch in kunstgeschichtlicher und künstlerischer Hinsicht ein Ereigniss von ganz ungewöhnlicher Bedeutung. Die Schätze dieser Sammlung, in weiteren Kreisen so gut wie unbekannt und nun plötzlich auf den Markt nach Köln geworfen, erregten mit Recht grosses Aufsehen. Waren es doch zwei der berühmtesten altdeutschen Malernamen, die man an die Scheiben knüpfte, die des Holbein und des Hans Baldung Grien. Erschien die letztere Attribution von schlagender Evidenz, so konnte man es von der ersten nicht ebenso skrupellos behaupten. Allerdings scheint der Entwurf zu der grossen Kreuzigungsgruppe (No. 1—3 des Katalogs) auf Holbein's Hand zurückzugehen, denn der ganze Habitus der einzelnen Figuren, ihre Bewegung, der Typus der Köpfe, die Zeichnung der Hände und Füsse weisen durchaus den Charakter Holbein'scher Eigenart auf, aber ob und wann er gerade diese Composition eigens für dieses vorliegende Fenster-Triptychon entworfen habe, erscheint recht fraglich. Kann sie doch auch ein getreuer Anempfinder oder geschickter Plagiator aus einzelnen Holbeinschen Typen zusammengestellt haben. Eine gewisse Befangenheit, Kleinheit und übertriebene Schärfe im Einzelnen wie in der ganzen Gruppirung ist jedenfalls nicht zu verkennen, und wenn je die Composition auf Holbein direct zurückgeführt werden kann, so fällt sie sicher in seine Frühzeit. Uebrigens mag das oben Gerügte zum Theil auf Conto des Glasmalers zu setzen sein, der es vor Allem nicht verstand, einen grossen Wurf, wie ihn die Technik der Glasmalerei verlangt, in das Ganze hineinzubringen. Immerhin ist es eine interessante und kostbare Gruppe, deren sich das Baseler Museum, das sie erwarb, nicht zu schämen braucht, zumal sie über 30000 M. gekostet hat. In ihrer Art ebenso theuer und mindestens ebenso zweifelhaft, aber gleichfalls mit vielen Schönheiten begabt war eine zweite dreitheilige Gruppe mit Maria und dem Jesuskinde in der Mitte, Johannes d. T. und der hl. Martha zu den Seiten. Es könnte

der junge Holbein unter Einfluss des benachbarten älteren Meisters Baldung darin stecken. Denn in der That ist der Täufer (heraldisch rechter Flügel) eine stark Baldungisch angehauchte Figur, wogegen sonst feine Holbeinsche Empfindung, doch noch in der Knospe, in dem eigenartigen Werk ersichtlich ist. Sonst war unter den dem Holbein zugeschriebenen Scheiben vielleicht noch die interessanteste und räthselhafteste die verhältnissmässig kleine Madonna in der Mandorla auf der Mondsichel stehend, darüber der Erzengel Gabriel mit Hunden das Einhorn jagend, das sich in den Schooss der Jungfrau geflüchtet hat. Das phantastisch Bewegte, nervös Erregte, aber Packende dieser letzteren, höchst fein durchgeführten kleinen Scene deutet auf unmittelbaren Einfluss des Matthäus Grünewald, und spräche in ihrer Art nicht gegen die Hand des jungen Holbein, der doch gewiss auch diesen grossen Meister vom Oberrhein kannte. Ebenso wenig spricht das zarte, noch jugendlich befangene Madönnchen gegen Holbein'sche Art um 1515. Leider haben sich die öffentlichen Sammlungen das interessante kleine Fenster entgehen lassen und wird es nun wohl aus dem Besitz des Kölner Kunsthändlers, der es um 7000 M. nicht zu theuer erstand, in Privatbesitz wandern. Es war unverständlich, dass auf der Auction München nicht vertreten war, die Hauptstadt Bayern's, wo doch nach der heutigen politischen Geographie Holbein zu Hause ist. Dagegen hat sich zu allgemeiner Genugthuung das Germanische Museum zwei oder drei der Baldung'schen Fenster nicht entgehen lassen. Sie sind bedeutend, aber bedeutender noch, grösser in der Auffassung, schöner in Farbe und edler in Zeichnung sind die drei oder vier Fenster Baldung's, die Geheimrath Bode, fein im Gefühl und sicher im Zugreifen, wie er ist, für sein künftiges Renaissance-Museum erwarb, der grossartige hl. Georg, die edle hl. Barbara, weniger imponirend als jener, aber um so gewählter und eigenartiger in den gebrochenen Farben, der hl. Ludwig und die hl. Helena. Berlin hat mit diesen trefflichen Ankäufen den Vogel auf der Auction abgeschossen, denn es umging mit richtigem Tact die wenn auch im Einzelnen feinen, doch immerhin zweifelhaften Holbein'schen Scheiben und eignete sich in seinen sicheren und besten Arbeiten Baldung an, der sich hier als der geborene Meister der Glasmalerei zeigt. Ja, mehrere seiner Fenster, zumal die für Berlin erworbenen, sind in der Ausführung des Einzelnen von so hoher Sicherheit und Schönheit der Zeichnung, dass man mit Nothwendigkeit zur Annahme gelangt, seine eigene Hand sei daran betheiligt. Die anderen Werke Baldung's gingen mit Recht meist nach Baden zurück, wo in Freiburg im Münster, hoch oben in den Seitenfenstern des Chors, sich ganz ähnliche Glasgemälde von ihm befinden. Einzelne der Scheiben kamen auch noch nach Basel. Das übrige Ausland hat sich zum Glück an der Auction nicht betheiligt. *Eisenmann.*

Die Geschichte der auf dem Schlosse Langenstein gefundenen Glasfenster ist keineswegs so durchsichtig, wie es nach den Darlegungen Prof. Mone's in dem sorgsam redigierten Auctionskataloge erscheint. Vielfach

werden Vermuthungen wie gesicherte Thatsachen vorgetragen. Und der lebhafte Wunsch, den Antheil des jüngeren Holbein nachzuweisen und recht gross erscheinen zu lassen, war der Vater einiger hier niedergelegter Angaben.

Ich nenne die Stücke in der Reihenfolge des Kataloges, die bei der Versteigerung nicht innegehalten wurde.

No. 1, 2, 3. Drei gleich grosse, zusammengehörige Scheiben. In der Mitte Christus am Kreuze. Rechts und links je ein Schächer. Die Gruppen der Trauernden, der Kriegsleute und der würfelnden Soldaten sind über die drei Scheiben vertheilt. Als Seitenstücke gehörten zu diesem dreitheiligen Fenster

No. 4 und 5, Christus als Schmerzensmann und die trauernde Maria. Dem Stil der Zeichnung wie der Ausführung nach sind die fünf Scheiben von einer Hand. Aus historischen Bemerkungen Mone's, die nicht in allen Einzelheiten zuverlässig erscheinen, geht immerhin mit einiger Sicherheit hervor, dass die Fenster ursprünglich in Constanz aufgestellt waren. Die Durchführung der Glasmalerei ist von grosser Schärfe, die farbige Wirkung erscheint bei dem Vorwiegen der blauen Farbe nicht besonders gluthvoll und stark, auch ist die Anordnung und Zeichnung nicht in der Vollkommenheit den Stilbedingungen der Glasmalerei angepasst, wie in den von Baldung Grien entworfenen Fenstern. Die Frage, ob der jüngere Holbein den Entwurf zu diesen Scheiben geliefert habe, scheint schwer zu beantworten. Von den in grosser Zahl vorhandenen Entwürfen zu Glasgemälden, die wir von der Hand des Meisters besitzen, lässt sich der Uebergang zu diesen ausgeführten Malereien nur mühsam finden. Zum wenigsten muss angenommen werden, dass der ausführende Glasmaler den Holbein'schen Entwurf sehr stark verändert und eine kleinliche, mechanische und harte Stilisirung namentlich in das Barthaar, in die Wolken, in den Grasboden und in einige Partieen der Gewandung hineingebracht habe. Unter dieser Voraussetzung halte ich es für möglich, dass die Visierung von dem jüngeren Holbein herrühre und im Hinblicke auf grosse Eigenschaften der Composition halte ich es für wahrscheinlich. — Das Historische Baseler Museum glaubte mit Recht, dieses immerhin einzige Denkmal sich nicht entgehen lassen zu dürfen und erwarb die fünf Scheiben (No. 1, 2, 3 für 29800 M., No. 4 für 5100 M., No. 5 für 4600 M.).

No. 6. Der hl. Wolfgang. Diese schöne, besonders sorgfältig in dem individuellen Kopf des Heiligen und der reichen Landschaft durchgeführte Scheibe war dem jüngeren Holbein ohne Recht zugeschrieben. Ich wage keine Vermuthung, wer der Schöpfer der Visierung sein könnte. Die Erhaltung ist bis auf den im XVIII. Jahrhundert eingesetzten Himmel und wenige kleinere Flickstücke sehr gut. In der coloristischen Wirkung übertrifft das Stück die zuerst genannten, Holbein mit grösserem Rechte zugeschriebenen Scheiben. Das Historische Museum in Basel erwarb auch dieses Fenster, das von dem Baseler Morand von Brunn gestiftet ist. (7900 M.)

No. 7 und 8. Madonna mit dem Kinde. Der hl. Christophorus. Die als Gegenstücke angesehenen mittelgrossen Scheiben, die ohne zureichenden Grund zu Holbein in Beziehung gesetzt waren, unterschieden sich an Wirkung und Reiz beträchtlich von einander. Die feinere und bis auf einige störende Nothbleie gut erhaltene Madonna wurde von dem Kölner Kunsthändler Bourgeois um 7050 M. (für den Freiherrn von Heyl in Worms) erworben; die andere, etwas plumpe Scheibe, in der der Kinderkörper am besten gezeichnet war, kam in das Historische Museum zu Basel. (6500 M.)

No. 9, 10, 11. Johannes der Täufer. Maria mit dem Kinde. Die hl. Margarethe. Das dreitheilige, von Dr. Johannes Widmann 1528 anscheinend für St. Blasien gestiftete Fenster wurde als Ganzes für das Kölner Kunstgewerbe-Museum angekauft (19800 M.). Es wird dem neuen Hause, das der an niederrheinischen Glasmalereien übrigens sehr reichen Sammlung gebaut wird, ein herrlicher Schmuck werden. Der Bedeutung und der Pracht des Werkes thut es wenig Eintrag, dass die von Prof. Mone vorgeschlagene Zuweisung des Entwurfes an Holbein nicht anerkannt werden dürfte.

No. 12—25. Die ganze Folge von gleich grossen Scheiben mit je einer dreiviertel lebensgrossen heiligen Gestalt ging unzweifelhaft auf Hans Baldung Grien zurück, einen Meister, dessen Art ganz besonders zur Visierung und etwa auch zur Ausführung monumentaler Glasmalereien geeignet war und der in den herrlichen Fenstern des Freiburger Münsters und in einigen Stücken dieser Folge — von den Holzschnitten abgesehen — sein Bestes überhaupt gegeben hat. An Erhaltung und Ausführung sind die einzelnen Stücke dieser Folge keineswegs gleichwerthig. Demgemäss variierten die Preise sehr stark. Abgesehen davon, dass die genaue Durchmodellierung durch Abputzen aus mehreren Stücken zum Theil verschwunden zu sein scheint, sodass die Umrisse grob hervortreten, während andere Stücke die durchgeführte Modellierung namentlich in den Fleischpartien vollkommen erhalten zeigen, scheint von vornherein ein Qualitätsunterschied zwischen der einen und der anderen Gruppe in der grossen Folge vorhanden gewesen zu sein, sei es, dass Glasmaler von ungleicher Tüchtigkeit nach Baldung's Entwürfen die Scheiben ausgeführt haben, sei es, dass der eine Theil der Fenster die letzte feine Durcharbeitung auf dem Glase durch Tönung, Schraffierung und Auskratzen der Lichter sogar dem Zeichner selbst verdankte, welche Möglichkeit von einigen Beobachtern mit Entschiedenheit betont wurde, namentlich vor den Scheiben 21—25. Dass die Glasfenster ursprünglich eine Carthause schmückten, ist um so wahrscheinlicher, wie mehrere Carthäuser-Mönche unter den Heiligen sind. Dass es aber gerade die Baseler Carthause gewesen sei, wie Mone angiebt, scheint durchaus nicht gewiss; die Freiburger Carthause kommt ebensowohl als der ursprüngliche Ort der Glasmalereien in Betracht.

No. 12. Der hl. Bruno. Gut erhalten, scharf und meisterhaft durchgeführt. Wegen der eintönig weissen Ordenstracht freilich nicht von der

coloristischen Pracht, die einige andere, nicht besser ausgeführte Scheiben der Folge aufwiesen (4600 M.; Germanisches Museum, Nürnberg).

No. 13. Ecce homo. Besonders gut erhalten, energisch im Ausdruck und höchst wirkungsvoll gefärbt in dem tiefrothen Mantel. Nicht sehr glücklich in den engen Raum componirt. (6300 M.; Prof. Mark Rosenberg für die Badische Regierung.)

No. 14. Mater dolorosa. Von ergreifendem Ausdruck. Gegenstück zu dem Schmerzensmann (No. 13). (12000 M.; Prof. Mark Rosenberg für die Badische Regierung.)

No. 15. Der hl. Hugo, in weisser Ordenstracht. Von gleicher Qualität wie der entsprechende hl. Bruno (No. 12). (5100 M.; Germanisches Museum.)

No. 16. Die hl. Helena. Eine wuchtige, überaus gross aufgefasste Gestalt, in der Zeichnung, namentlich im Faltenwurf des Kopftuches ein wenig mehr maniriert als die meisten übrigen Stücke der Folge. In einigen Partien geflickt, doch ganz gewiss von Baldung entworfen. (6100 M.; Berliner Museen, wahrscheinlich für das geplante Kaiser Friedrich-Museum.)

No. 17. Der hl. Gebhard. Mit prächtigem grossen Wappen. Nah verwandt den beiden heiligen Carthäusern. (8000 M.; Historisches Museum, Basel.)

No. 18. Die hl. Ursula. Der feineren Modellierung wohl durch Abreibung beraubt, gehört diese Scheibe auch von Haus aus zu den schwächeren Arbeiten der Folge und steht in der breiten und etwas weichlichen Formenbehandlung der übrigens weit schöneren hl. Helena nahe. (3000 M.; Lempertz.)

No. 19. Der Apostel Jacobus d. Ae. Diese im Entwurf die Auffassung Baldung Grien's ganz besonders deutlich verrathende knorrige Gestalt gehört der Durchführung nach zu der schwächeren Gruppe. (3800 M.; Berliner Museen.)

No. 20. Der hl. Hieronymus. Verwandt mit den drei zuletzt genannten Scheiben, mit besonders grob hervortretenden Conturen. (5550 M.; Stadt Freiburg.)

No. 21. Die hl. Elisabeth. Die Scheibe hat dadurch stark gelitten, dass der links zu Füssen der Heiligen kauernde Bettler entfernt und an seine Stelle grobe Flickstücke eingesetzt worden sind. Auch ist der Kopf von einem Nothblei schlimm durchschnitten. Sonst gehört die Gestalt zu den schönsten der ganzen Folge. (7100 M.; zurückgezogen.)

No. 22. Der hl. Ludwig. Die Züge erinnern an den jugendlichen Kaiser Max. Besonders gut erhalten und besonders charakteristisch für den Zeichner. (8000 M.; Berliner Museen.)

No. 23. Die hl. Barbara. In der sorgsamen Durchmodellierung und der haarscharfen Zeichnung aller Einzelheiten die vorzüglichste aller Baldung-Scheiben, höchst energisch im Ausdruck. Besonders reizvoll ist das Stückchen Landschaft. (6000 M.; Berliner Museen.)

No. 24. Der hl. Johannes d. T. Eine charaktervolle Gestalt, vortreff-

lich erhalten und sorgsam ausgeführt. Namentlich die Hände und das Haar so ganz und gar in der Strichführung Baldung's, dass der Beobachter hier wie bei den Scheiben 21—25 dazu gedrängt wird, anzunehmen, dass Baldung selbst auf dem Glase die Zeichnung durchgeführt habe. (8400 M.; Prof. Rosenberg, Karlsruhe.)

No. 25. Der hl. Georg. Von eben den vortrefflichen Eigenschaften wie die zuletzt genannten Scheiben siegte die herrliche Gestalt in ihrer heldenhaften Monumentalität ohne Mühe über alle anderen Glieder der Folge und erzielte den bei Weitem höchsten Preis. (14400 M.; Berliner Museen.)

Die folgenden Wappenscheiben boten kein besonderes Interesse und hätten der Qualität und der Erhaltung nach an anderer Stelle, nämlich fern von der vornehmen Gesellschaft der Baldung- und Holbein-Scheiben, wohl kaum die Preise erzielt, die hier gezahlt wurden.

No. 26. Solothurner Stiftsscheibe von Thomann, Hafner (bezeichnet und datiert von 1581). (3750 M.; Solothurner Museum.)

No. 27. Rechteckige Prälatenscheibe von 1579. (1550 M.; Prof. Mone.)

No. 28. Rechteckige Scheibe von 1579. (1960 M.; Luzern, Privatbesitz.)

No. 29. Rechteckige Scheibe von 1627. (1350 M.; zurückgezogen.)

No. 30. Rechteckige Scheibe von 1611. (1500 M.; Prof. Rosenberg, Karlsruhe.)

No. 31. Rechteckige Scheibe von 1616. (1450 M.; derselbe.)

No. 32. Rechteckige Scheibe von 1611. (1400 M.; Pallenberg, Köln.)

No. 33. Rechteckige Scheibe, aus den Theilen mehrerer Scheiben zusammengesetzt. (450 M.; zurückgezogen.)

No. 34. Rechteckige Scheibe von 1627. (950 M., Pallenberg, Köln.)

No. 35. Rechteckige Scheibe von 1579. (1810 M.; Wien, Privatbesitz.)

No. 36—40. Fünf gleich grosse runde Scheiben mit demselben Wappen — dem des Abtes Stephan Jung von Salem — datiert von 1698 und 1699, ausgeführt von einem Constanzer Meister, der sich auf der einen Scheibe I. G. Spengler bezeichnet hat. Recht tüchtige Arbeiten für die Zeit, die der Glasmalerei nicht günstig war.

No. 36. (630 M.; Pallenberg, Köln.)

No. 37. (550 M.; Prof. Rosenberg, Karlsruhe).

No. 38. (600 M.; derselbe.)

No. 39. (520 M.; zurückgezogen.)

No. 40. (Kam nicht zur Versteigerung.)

No. 41—52. Eine Folge rechteckiger, gleich grosser Wappenscheiben, von Geistlichen und Domherren des Mittelrheins, vornehmlich Speyerer Herren, sämmtlich von 1709 datiert. Die der Qualität und Erhaltung nach durchaus gleichwerthigen Stücke rühren von dem in Speyer thätigen Glasmaler Ulrich Daniel Metzger her und sind sehr sauber und sorgsam, fast nur grau in grau, durchgeführt, ohne den decorativen Effect der älteren Scheiben auch nur anzustreben. Diese nüchternen Spät-

linge der Glasmalerei erregten das localhistorische Interesse. Zwei Speyerische Institute bemühten sich um den Besitz dieser Stücke.

No. 41. Wappen des Speyerer Bischofs Heinrich Hartard von Rollingen. (600 M.; Pfälzisches Museum, Speyer.)

No. 42. Wappen des Johann Ferdinand Friedrich von Rollingen. (300 M.; Historischer Verein, Speyer.)

No. 43. Wappen des Hermann Lothar von Auwach. (300 M.; derselbe.)

No. 44. Wappen des Freiherrn Lothar Friedrich Mohr von Waldt. (430 M.; Privatbesitz, Frankfurt a. M.)

No. 45. Wappen des Freiherrn Friedrich Wilhelm von Dalberg. (580 M.; zurückgezogen.)

No. 46. Wappen des Johann Bernhard von Droste in Senden. (280 M.; Historischer Verein, Speyer.)

No. 47. Wappen des Johann Anton von Feltz. (260 M.; derselbe.)

No. 48. Wappen des Johann Heidenreich von Giesenberg. (600 M.; Pfälzisches Museum, Speyer.)

No. 49. Wappen des Ernst Friedrich von Sturmfeder. (300 M.; Historischer Verein, Speyer.)

No. 50. Wappen des Johann Adolf Wilhelm Wirich von Gymnich. (510 M.; Graf Mirbach.)

No. 51. Wappen des Freiherrn Karl von Ingelheim. (570 M.; zurückgezogen.)

No. 52. Wappen des Casimir Wilhelm Hauen. (510 M.; Pallenberg, Köln.)

Friedländer.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Palazzo del Comune (degli Anziani) zu Ancona. Zur Baugeschichte desselben veröffentlicht A. Alippi im letzten Jahrgang der Nuova Rivista Misena (1896 pag 35 ff. La fabrica del palazzo degli Anziani in Ancona) interessante urkundliche Beiträge. Danach scheint man nicht eher als 1493 an die Umgestaltung des früheren gothischen Palazzo pubblico zu dem zum Theil heute noch bestehenden Renaissancebau gegangen zu sein, — wenigstens rühren die frühesten vorhandenen urkundlichen Daten über eine solche erst aus diesem Jahre. Dieselben nennen wohl Francesco di Giorgio Martini aus Siena nicht als den geistigen Schöpfer des Werkes, sondern machen uns blos mit dessen Executanten bekannt; trotzdem wird daran, dass er die Entwürfe geliefert habe, nicht zu zweifeln sein. Denn einmal verräth sich die Abhängigkeit unseres Baues von dem nach sicherem Zeugniss durch Francesco entworfenen Palazzo comunale zu Jesi (beg. 1487) in der fast identischen Wiederholung mancher Motive von letzterem Baue (Anordnung der grossen durch Steinkreuze getheilten Fenster, oberer Abschluss durch einen Rundbogenfries, ähnliche Portale); dann aber kann die Angabe des gleichzeitigen Chronisten Barnabei, der Anconitaner Rathspalast sei „col disegno avuto da un ingegnere del duca d'Urbino“ ausgeführt worden (Ciavarini, Collezione di documenti ecc. delle Marche, Ancona 1870 vol. I pag. 173) wohl nur auf Martini bezogen werden, von dem es feststeht, dass er — wie schon früher wiederholt — so auch in den Jahren 1490 und 1492 in Diensten des Herzogs von Urbino ge standen habe (Vasari III, 85). — Die Ausführung seiner Pläne nun übernimmt mit Vertrag vom 28. April 1493 Maestro Michele di Giovanni da Milano im Verein mit seinem Sohne Luigi. Es ist dies derselbe Scarpellino, dem zusammen mit einem Giovanni Veneziano wenige Monate später (23. August 1493) die Vollendung des Portals an S. Agostino in Ancona übertragen wird, das Giorgio di Sebenico bei seinem Weggang im Jahre 1471 halbfertig zurückgelassen hatte (Archivio storico dell'Arte VII, 442); derselbe auch, der mit seinem Sohne Luigi 1497 über dem Hauptportal des Palazzo comunale zu Jesi das Wappen der Stadt — einen steigenden Löwen — in reich sculpirter Umrahmung herstellt, und bis 1500 eine Reihe anderer Arbeiten am gleichen Bau ausführt (Gurtgesimse der beiden

Stockwerke, oberes Hauptgesims mit Rundbogenfries, Wappen an den vier Ecken des Palastes, Tabernakel mit dem päpstlichen Wappen im zweiten Geschoss, fünf der grossen Fenster im ersten Stockwerke; s. Ant. Gianandrea, Il Palazzo del Comune di Jesi, Jesi 1887 pag 25 ff. und 43 ff.). Der oben angeführte Vertrag nun betrifft zunächst die Herstellung der noch bestehenden dreibogen Pfeilerloggia an einer Seite des Hofes, vor dem Eingang zur Palasttreppe, sowie dann auch der darauf ruhenden Wand des Gebäudes. Noch am 31. October 1494 erhalten die Werkmeister auf die letztere Arbeit eine Vorausbezahlung von 34 Ducaten 68 Bolognini. Sodann wird am 17. December 1493 dem Pietro di Stefano veneziano und Pasqualino di Giovanni da Ancona die Ausführung jener Fenster am Bau, das Stück zu 17 Ducaten, übertragen, die von Maestro Gianetto und Matteo di Antongiacomo trotz Uebernahme der Arbeit nicht geliefert worden waren. Und zugleich wird unter dem gleichen Datum dem Letztgenannten das obere Portal des Palastes zur Herstellung übertragen und ihm am 21. April des folgenden Jahres die Frist zur Vollendung desselben bis Ende Mai verlängert. Als Meister des in Rede stehenden Portals hatte übrigens schon Barnabei in seiner Chronik unsern Matteo namhaft gemacht und zugleich betreffs des untern Portals hinzugefügt, dieses sei schon 1470 von einem Maestro Pietro und dessen Stiefsohn Matteo (ebendemselben, der 23 Jahre später das obere Portal lieferte) gearbeitet worden, noch ehe die Restaurationsbauten am Pal. comunale begonnen hatten. Somit hatte mit keinem der beiden Portale Francesco di Giorgio etwas zu schaffen: das erstere war entstanden, bevor er 1477 zum ersten Mal in die Marken kam (in den Dienst Federigo d'Urbino's), das letztere aber war nach dem Muster desselben, nur reicher, von einem Meister 23 Jahre später gearbeitet worden, der schon am ersten mitbetheiligt gewesen war. — Auch aus den beiden folgenden Jahren 1495 und 1496 finden sich noch Zahlungsvermerke über Arbeiten, die von verschiedenen Meistern für den Palazzo comunale geleistet worden waren, den geringen Summen nach zu urtheilen aber von keiner grossen Bedeutung gewesen sein konnten. — Bemerkenswerther ist ein Vermerk aus dem ersten Baujahre, vom 14. Februar 1493, wonach Melozzo da Forlì für die Bemalung und Vergoldung der Decke eines neu hergestellten Saales, sowie für andre Malereien darin (per parte de sua manifattura de inorare et pingire li travicelli et altre penture in la caminata nova del palazzo), 43 Ducaten 58 Bolognini empfängt, und ein zweiter, vom ersten März desselben Jahres, womit ihm die Vergoldung der Deckenrosetten des gleichen Saales übertragen wird (le rose de li quadri del solaro de la caminata nova le quali ha da indorare M. Melozo pitore). Wir haben hier wahrscheinlich die letzte Arbeit des im folgenden Jahre verstorbenen Meisters vor uns. Ob sich davon etwas über den später eingezogenen modernen Decken des Palastes erhalten habe, wie auch, ob etwa von den „altre penture" etwas unter späterer Uebertünchung verborgen stecke, wäre zu untersuchen. Die Kostbarkeit des eventuellen Fundes lohnte wohl die Mühe des Suchens. *C. v. F.*

Berichtigung

zum Litteraturbericht XX, 4. S. 328.

In Dr. Steinmann's ausführlicher Inhaltsangabe der vortrefflichen Arbeit von Ehrle und Stevenson über das Appartamento Borgia wird hervorgehoben: „die Verfasser hüten sich, der Annahme (Schmarsow's) zuzustimmen, Perugino habe im Gemach der sieben freien Künste — vielleicht das Studio Alexander VI. — mit Pinturicchio zusammen gemalt". Der Berichterstatter hat offenbar nicht für nothwendig erachtet, die Angabe seiner Gewährsmänner nachzukontrolliren. Sonst könnte ihm nicht entgangen sein, dass den Verfassern ein Missverständniss meiner Auseinandersetzung begegnet ist, das ich bei Fremden gern entschuldigen mochte, bei der Uebernahme in die deutsche Fachzeitschrift aber doch nicht hingehen lassen darf, ohne Verwahrung dagegen einzulegen.

Stevenson schreibt a. a. O. S. 71: „Da questi raffronti il medesimo critico (Schmarsow) è indotto a credere che veramente il Perugino nei primi mesi del pontificato di Alessandro VI abbia lavorato in questa sala sotto la direzione del Pinturicchio. Questa supposizione però contradice alla cronologia dei lavori del Perugino stabilita dallo Schmarsow istesso, secondo la quale costui alla fine dell' anno 1492 doveva trovarsi a Firenze." Es wird mir damit eine doppelte Gedankenlosigkeit beigemessen: erstens Widerspruch zur Chronologie Perugino's, die ich selber aufgestellt, und zweitens Widerspruch in dem Verhältniss dieses Meisters zu seinem einstigen Gehilfen Pinturicchio, wie ich es kurz zuvor noch unter dem Pontificat Innocenz VIII. dargestellt hatte. Die Behauptung, Perugino habe unter der Direction Pinturicchio's 1492 im Appartamento Borgia gearbeitet, ist aber thatsächlich nicht von mir aufgestellt worden. Das konnte höchstens mangelhafte Kenntniss der deutschen Sprache oder aber Unbekanntschaft mit den Principien stilkritischer Methode aus dem Abschnitt meines Pinturicchio in Rom (Stuttgart 1882, p. 50) herauslesen.

Dort steht Folgendes: „Inzwischen mochte er (Perugino) gern die Gelegenheit benutzen, für den reichen Borja zu malen, selbst wenn der Papst die Oberleitung des Ganzen dem bevorzugten Pinturicchio übertragen hatte, und dem Günstling seines Gegners Rovere nicht directe Aufträge zu geben geneigt war," — d. h. was den Charakter des gewinnsüchtigen

Perugino betrifft, so wäre gegen diese Möglichkeit eines Anschlusses an den Entrepreneur Pinturicchio kaum ein Bedenken.

„So wenigstens müssen wir schliessen, so lange wir keinen solchen täuschend ähnlichen Schüler kennen,“ d. h. die Uebereinstimmung mit Perugino ist so stark, dass es darauf ankommt, diesen Antheil als einen dem Pinturicchio fremden, durchaus peruginesken erst einmal bestimmt auszuscheiden.

Aber „die Chronologie dieser Jahre Perugino's kommt ohnehin ins Gedränge“. (Bei diesem Wortlaut des deutschen Originals kann also das Excerpt Ehrle's ganz richtig gewesen, bei der Uebersetzung ins Italienische jedoch der Selbsteinwand des Verfassers als Bedenken des Excerptors aufgefasst sein, d. h. ein harmloser Irrthum vorliegen).

Selbst angesichts eines solchen Widerspruchs mit dem Alibi, das wir selber nachgewiesen, „würden wir“ jedoch „immer noch vorziehen, im Gegensatz zu Pinturicchio den bekannten Namen selbst auszusprechen, als an seiner Statt etwa einen Schüler zu construiren, wie Vasari's Ingegno“. Das heisst doch nur, das Interesse methodischer Stilkritik fordert vorläufig klare Scheidung nach den Hauptmeistern, selbst wenn die historische Combination damit noch nicht auskommt.

„Nun aber“, heisst es weiter — und diese Fortsetzung des Gedankenganges ist beim Excerpiren der Stelle dem italienischen Referenten entschlüpft — „nun aber drängt sich noch ein Gemälde zur Vergleichung auf, jenes Rundbild mit der thronenden Madonna, zwei Engeln und zwei weiblichen Heiligen, das aus dem Haag in den Louvre gekommen“, (Kat. No. 426. Braun No. 67.) — und dieses von Crowe und Cavalcaselle schon mit der „Rhetorik“ im Appartamento Borgia verglichene, aber für ein Jugendwerk Perugino's angesprochene Temperabild ist vielmehr „als ein Atelierwerk zu erkennen, dessen Ausführung vorwiegend der Hand eines täuschenden Nachahmers, aber doch eines Schülers gehört, jedenfalls aber frühestens um 1500 anzusetzen ist“. Und somit „würden wir aufs Neue, wenn auch auf ganz anderem Wege, mit der Existenz jenes Schülers behelligt, der hier bis heute für Perugino selbst, in unseren Fresken des Trivium und Quadrivium für Pinturicchio angesehen werden konnte. Die Verwechslung mit dem letzteren haben wir aufgedeckt und hoffentlich beseitigt, die genaue Abrechnung mit seinem Lehrherrn muss weiteren Forschungen überlassen bleiben.“

Darnach ist doch die hypothetische Annahme einer Betheiligung Perugino's selbst im Jahre 1492 klar genug suspendirt und ein Schüler an seine Stelle gesetzt worden! Das ist auch im Excerpt über das folgende Fresco kurzweg gesagt: „Secondo il medesimo Schmarsow la lunetta della Musica sarebbe quasi tutta del Perugino o almeno di un suo scolaro.“

Bei dem Stand der kunsthistorischen Forschung im Jahre 1882 war das Hauptabsehen meiner Studie auf möglichst genaue stilkritische Unterscheidung zwischen Pinturicchio und Perugino einerseits, oder seinen Mitarbeitern verschiedenartigen Schulcharakters im Appartamento Borgia

andrerseits gerichtet. Nur so konnte die heillose Verwirrung wieder beseitigt werden, welche damals im Urtheil über diese Maler angerichtet worden war und noch heute selbst in unserm Cicerone weiter geschleppt wird. Wie viel schlagender wäre meine Beweisführung ausgefallen, wenn ich damals eine solche Publikation des Appartamento Borgia hätte durchsetzen können, wie sie heute in den Photographieen Anderson's vorliegt. Nun erst ist die Nachprüfung der Ergebnisse meines vielfach erschwerten Sehens von 1880—82 möglich; aber die Frage, ob Perugino oder Pinturicchio? ist nicht mehr so brennend wie damals, also die Zeit des Kampfes verpasst, — vielleicht ebendeshalb jedoch die Anerkennung des Richtigen nun leichter erreichbar. (Vgl. Göttinger gel. Anz. 1884. No. 19 p. 802.)

Leider begegnen bei der Lectüre deutscher Schriften unsern italienischen Fachgenossen noch häufiger solche Versehen; aber ich will mich weder über Domenico Gnoli (Archivio storico dell' Arte III) in Sachen Mino da Fiesole in Rom nebst Andrea Bregnò und Giovanni Dalmata (vgl. Melozzo da Forli 1886. s. 29 u. 165 ff.), noch über Alberto Chiappelli in Sachen des Guido da Como (Berliner Madonna vom Presbyter Martinus, vgl. S. Martin v. Lucca p. 82), noch vollends über den Franzosen Mr. Marcel Reymond und seine vermeintliche Unkenntniss des Deutschen beklagen. Deutsche Fachgenossen sollten aber möglichst dazu beitragen, solche Missverständnisse, Irrthümer, Vorurtheile oder gar Entstellungen des Sachverhalts zu beseitigen, da das gemeinsame Bestreben dadurch geschädigt und eine Verständigung über die Hauptsachen selber erschwert wird.

Schmarsow.

Erklärung.

Von meinem Buch „The florentine painters of the Renaissance" ist eine Uebersetzung von Otto Dammann bei Georg Maske (Oppeln und Leipzig) erschienen, welche auf dem Titelblatt die Bemerkung trägt: „vom Verfasser selbst durchgesehen und ergänzt". Ich bemerke demgegenüber, dass ich nur den Index, enthaltend das Verzeichniss der Werke der Florentiner Meister, durchgesehen und ergänzt habe, dass dies aber für den Text selbst nicht zutrifft. Dieser deutschen Ausgabe ist als Illustration die Pietà der Münchener Galerie, unter dem Namen des Botticelli, beigegeben. Ich halte dieses Bild durchaus nicht für ein Werk des Botticelli (was auch daraus hervorgeht, dass ich es in der Liste seiner Werke im Index nicht anführe), und erkläre, dass ich für diese willkürliche Zuthat des Verlegers oder des Uebersetzers nicht verantwortlich bin.

Bernhard Berenson.

Paolo Uccello.

Von **Charles Loeser.**

Die Zahl der anerkannten Werke Paolo Uccello's ist angesichts der Notorietät seines Namens und seiner langen Lebensdauer eine auffallend geringe. Wie wir im Verlaufe unserer Ausführungen sehen werden, sind die bekanntesten seiner Arbeiten zugleich die am wenigst gut erhaltenen. Man war deshalb, zur Würdigung des Meisters, auf das Urtheil Vasari's angewiesen. Diese Biographie giebt aber zu verschiedener Auslegung Anlass. Gleich zu Beginn derselben lesen wir: „Paolo Uccello wäre das einschmeichelndste und phantasievollste Talent (il piu leggiadro e capriccioso ingegno) gewesen, welches die Malerei von Giotto bis auf unsere Tage gehabt hat, wenn er sich bei den menschlichen Gestalten und Thieren die gleiche Mühe gegeben hätte, wie er sie auf die Perspective verwendete und dabei seine Zeit vergeudete . . . . . Von der Natur mit einem spitzfindigen und flinken Geiste begabt, fand er nur Freude im Grübeln über schwere und ganz ungewöhnliche Probleme der Perspective, die, obwohl sie geistreich und schön sind, beim Zeichnen der Figuren ihm so sehr im Wege waren, dass ihm diese, je älter er wurde, desto schlechter gelangen." Damit schildert Vasari im Einzelnen die Erfolge des Malers in der Linearperspective und schliesst mit der Bemerkung, dass, wenn er die daran gewandte Zeit für das Studium der Figuren ausgenutzt hätte, er darin die allerhöchste Vollkommenheit erlangt haben würde, obwohl er auch ohne dies die Figuren sehr gut darzustellen vermochte.

In diesen Aeusserungen Vasari's zeigt sich ein gewisses Schwanken seines Urtheils. Er ist unsicher im Standpunkt den er Paolo gegenüber einnehmen soll. Im Ganzen will er eher seinem Bedauern als seiner Freude an dessen Leistungen Ausdruck geben. Andererseits fühlt er sich gezwungen, ihm als geborenem Künstler eine hohe Begabung zuzuerkennen. Sein Lob zielt nicht auf die wissenschaftlichen Bestrebungen Paolo's, sondern hebt gerade das hervor, was er in den Werken des Meisters als wesentlich künstlerische Leistung erkannt hat, und worin die Perspective keine Rolle spielt. Wie kommt Vasari nun dazu, unserm Paolo trotz seiner strengen Kritik dennoch so hohes Lob zu spenden? Es kann nicht anders sein, als dass er Arbeiten von ihm zu Gesicht bekam, die seine

ungetrübte Zufriedenheit erregten, mochten es ganze Compositionen, oder blos einzelne Theile in solchen gewesen sein. Ich vermuthe, es seien ganze Compositionen gewesen, die den Biographen als spontane künstlerische Leistungen so erfreuten, dass er angeregt wurde, sein abfälliges Urtheil in einem Sinne einzuschränken, der fast einen Widerspruch in sich schliesst. Er macht aus Uccello zwei getrennte Persönlichkeiten: den Grübler und den Künstler. Worin er den ersten sah, lässt sich leicht denken; von dem zweiten kann er sich keine Vorstellung aus Ueberlieferung oder gar aus purer Phantasie gemacht haben, sie muss gleichfalls aus unmittelbarer Anschauung seiner Werke entstanden sein.

Was von diesen auf unsere Zeit überkommen ist, scheint das abfällige Urtheil Vasari's erhärten zu sollen; und so hat es auch die bisherige Kunstkritik aufgefasst. Man hat in Paolo den ersten Vorkämpfer des Naturalismus unter den florentinischen Malern sehen wollen (Crowe und Cavalcaselle). Diese schiefe Auffassung ist zweiffellos auf Vasari's Schuld zu setzen; denn das starke Betonen der sogenannten wissenschaftlichen Passionen unseres Künstlers in dessen Biographie hat die Folge gehabt, dass ihm die Kunstgeschichte mit vorurtheilsvollem Auge entgegenkam und Alles in ihm sah, nur nicht den echten Künstler, der er wirklich war, neben dem Forscher auf dem Gebiete der Perspective, der er selbst so gerne sein wollte.

Zur Herabsetzung von Paolo's Werth hat auch der Umstand beigetragen, dass ihn die moderne Kennerschaft stiefmütterlich behandelt hat, und er in Bezug auf Werke, die ihm thatsächlich zuzuschreiben sind, nicht zu seinem Rechte gelangt ist. Ich glaube nun die Liste der ihm bisher zuerkannten Arbeiten bereichern zu können, und möchte sodann versuchen, auf Grund einer mehr zusammenfassenden Betrachtung, als sie ihm bisher zu Theil wurde, seine interessante Künstlerpersönlichkeit in klareres Licht zu stellen.

Nehmen wir jetzt die von Crowe und Cavalcaselle angegebenen Werke der Reihe nach durch. Die drei grossen Schlachtenbilder (Uffizien, London, Paris) sind, wie uns Vasari mittheilt, von Bugiardini schon vor 400 Jahren restaurirt worden; wie oft sie seither in den Händen der Restauratoren gewesen sind, ersieht man aus ihrem jetzigen Zustand. Das Londoner Bild ist das am wenigsten beschädigte. Die Feinheiten, die Nuancen des malerischen Vortrags sind freilich auch auf diesem Bilde für uns verloren gegangen, immerhin bleibt von der Zeichnung nnd von der Colorirung (der Farbengebung in grösseren Flächen) genügend übrig, um uns einen belehrenden Einblick in des Malers Schaffenskraft zu gewähren. Man wird in ihr einen ganz eigenartigen Gegensatz erkennen, indem einerseits eine getreue Beobachtung der Natur zu schöner Geltung kommt, andererseits eine willkürliche Verleugnung derselben uns überrascht. Aus dem Landschaftlichen spricht des Malers Behagen an der Darstellung reichbelaubter Bäume mit glühenden Früchten, entfernter Felder und Waldungen. Hingegen zeigt sich in dem Figürlichen das Ergebniss schrullenhafter Atelier-

studien. Der Künstler will seinen Vorrath an Requisiten möglichst verwerthen: Rüstungen und Waffen sind Stück für Stück getreue Nachahmungen phantastischer Modelle; die Pferde sind von seinen Holzmodellen geradewegs auf die Bilder übertragen in ganz wunderlichen Stellungen und Farben.

In der Perspective dieser Bilder wendet Paolo noch die naivsten Mittel an, um die gesuchte Wirkung zu erzielen. Eigentlich ist für ihn die Perspective der Zweck selbst, und nicht die miteingeschlossene Folge des richtigen Zeichnens. Demnach legt er den Nachdruck auf die ausgeklügelte Darstellung jedes möglichen Details; ja die Details sind sogar augenfällig mit der Absicht, perspectivisch zu wirken, angebracht. In Folge dieses Verfahrens geht nun die perspectivische Wirkung des Bildes als Ganzes verloren, und deshalb erreicht der Meister trotz aller seiner Mühe doch nicht das, wonach er strebt, nämlich die der Wirklichkeit möglichst entsprechende Darstellung der dreidimensionalen Oertlichkeit. Dagegen veranschaulicht uns die Fülle des Details dieser Bilder den lebhaften phantastischen Sinn Paolo's. Kein geringerer Meister als Piero della Francesca hat in den reichen Motiven dieser Schlachtscenen offenbare Anregung zur Ausgestaltung seiner Constantinschlacht in Arezzo gefunden.

Das gemalte Reiterdenkmal John Hawkwood's im Dom zu Florenz ist von ausserordentlicher kunsthistorischer Bedeutung, da es sich als der erste Versuch der toscanischen Kunst auf toscanischem Gebiete darstellt, den Typus des Reiterstandbildes monumental zu gestalten. Als Entstehungsdatum gilt das Jahr 1436. Die Vorbilder zu diesem Denkmal sind in Oberitalien aufzusuchen, wo schon im vorhergehenden Jahrhunderte Reiterstandbilder, wenn auch nicht in Lebensgrösse, an Denkmälern Anwendung fanden (Gräber der Scaligeri, Statue Barnabo Visconti's im Museo archeologico der Brera, Reiterstatue des h. Alexander an S. M. maggiore zu Bergamo). Das frühe Quattrocento zeigt uns in S. Anastasia zu Verona das Grabmal Cortesia Sarego (1424—29) und in der Frarikirche zu Venedig dasjenige des Paolo Savello († 1405). Einer auf das letztere bezüglichen Mittheilung C. v. Fabriczy's entnehme ich Folgendes: „Wenn die hölzerne Reiterstatue P. Savello's kurz nach dessen Tode errichtet wurde, so wäre sie das erste lebensgrosse Reiterstandbild der Renaissance. Allein die ausserordentlich lebensvolle Darstellung des Pferdes und der individuelle Realismus des Reiters stimmen nicht zu dem noch durchaus trecentistischen Charakter der Figuren am Sarkophag, sodass ich für dasselbe eine bedeutend spätere Entstehungszeit annehmen muss.“ Es fragt sich nun, ob Uccello bei seinem uns durch den Anonimo Morelliano beglaubigten Aufenthalte zu Padua diese Monumente gesehen habe und von ihnen eine Anleitung zu seiner eigenen Leistung empfing. Stilistische Uebereinstimmungen nachzuweisen, hielte schwer. Paolo's Pferd und Reiter sind in Typus und Haltung für ihn selbst durchaus charakteristisch, nur dass er hier ein weit besseres Verständniss für Bau und Bewegung des Pferdekörpers zeigt, als in seinen Schlachtenbildern. Dieses mit stolz eingezogenem Kopfe im Paradeschritt dargestellte Ross gehört noch eher in die

Gattung der Pferde Pisanello's und des Gentile da Fabriano. Mit Donatello's Gattamelata hat Paolo's Hawkwood sehr wenig gemein, von dessen streng antikisirender Auffassung überhaupt nichts. Die Perspective hat der Meister in seinem Werke ganz consequent durchgeführt: denn hier, wo es auf die Wiedergabe eines in sich begrenzten plastischen Bildes ankam, war die Art seines perspectivischen Verfahrens mehr am Platze und ausreichender, als bei der Darstellung buntbewegter Scenen.

Die Frescogemälde im Kreuzgang von Sta. Maria Novella sind zerfallen und grösstentheils übermalt, so dass aus dem noch Vorhandenen nur das mechanisch angelegte Gerippe der gemalten Gegenstände ersichtlich ist. Sehr bedauerlicher Weise sind es nun gerade diese Fresken, die als Paolo's umfangreichste und am leichtesten zugängliche Arbeiten dem Publikum zur Ansicht geboten werden und den populären Kunstschriftstellern den Hauptstoff zu ihren Ausführungen über den Meister bieten. In ihrem jetzigen Zustande haben die Bilder ihre zeichnerischen Feinheiten völlig eingebüsst, und die durchaus eigenen Beleuchtungseffecte, alle Nuancen des malerischen Vortrags, die sogar bei der monochromen Ausführung in terra verde unzweifelhaft ursprünglich vorhanden gewesen sein mussten, sind nun fast gänzlich verschwunden. Nur in dem einen Bilde, der Sündfluth, ist noch eine Spur der Absichten des Malers auffindbar. Macht uns nun dieses Gemälde den Eindruck eines Sammelsuriums von allerlei Aktmotiven, die so angebracht sind, dass die Linienperspective möglichst scharf zur Geltung komme, so ist das weniger der ursprünglichen Ausführung, als vielmehr den späteren Ueberarbeitungen zuzuschreiben. Unstreitig wurden die Linien des der Composition zu Grunde liegenden perspectivischen Schemas in der ursprünglichen Anlage des Bildes betont; doch sind es gerade diese Linien, welche beim Zerfall des Bildes sich erhalten haben und von den Restauratoren noch mehr ausgeprägt worden sind. Der eigentlich künstlerische Inhalt, wie dieser in der Charakterisirung des Figürlichen und in den specifisch malerischen Effecten sich offenbarte, ist von den Restauratoren entweder ausser Betracht gelassen oder ganz verstümmelt worden.

Das einzige Werk in Italien, das uns eine erschöpfende Vorstellung des künstlerischen Leistungsvermögens unseres Meisters bietet, ist in der Galerie des abseits gelegenen Urbino aufzufinden. Dieses Bild, welches die Legende des Monstranzenraubes in sechs Scenen darstellt, wird von Crowe und Cavalcaselle ausführlich beschrieben, und brauchen wir daher auf den Gegenstand nicht näher einzugehen. Wir stehen vor einer recht erfreulichen Leistung, die in der intimen, einfachen und dabei reizvollen Vortragsweise kaum ihresgleichen in der Florentiner Schule findet. Hier wird uns nichts „Wissenschaftliches“, keine technische Künstelei aufgedrängt, sondern eine liebliche Darstellung geboten, in welcher der feine Geschmack des Künstlers, seine weitgehende Empfänglichkeit für die einfachsten menschlichen Affecte, und dabei die Gediegenheit seiner Meisterschaft zum Ausdruck gelangen. Die Fernsichten von Feldern und Bäumen,

welche im Hintergrunde der einzelnen Scenen wahrgenommen werden, zeigen eine realistische Auffassung der Natur, wie wir sie in der Florentiener Kunst zuerst bei Masolino vorfinden, und wie sie wohl auf Paolo's Anregung von Piero della Francesca vervollkommnet worden ist. Dabei liegt in diesen Landschaftsveduten ein unserem Meister eigener poetischer Zug. Das Novellenhafte im Bilde entspricht einer gewissen Tendenz der Florentiner Schule um die Mitte des XV. Jahrhunderts, die Paolo mit Malern wie Filippo Lippi, Pesellino und Benozzo Gozzoli gemein hat. Im naiven Frohsinn kommt ihm nur der letztgenannte nahe. In der geradezu vorzüglichen malerischen Wirkung der bei dem kleinen Umfange der Bilder doch grossangelegten Motive, der so bestechenden Farben- und Lichtwirkungen, steht Paolo fast unerreicht in der Florentiner Schule, so dass man meinen möchte, er hätte etwas von den Venetianischen Eigenschaften in sich aufgenommen. Züge, die wir in den vorbesprochenen Schlachtenbildern der Beschränktheit des Meisters zuschreiben, kommen hier wie liebenswürdige Capricen zur Geltung, und wir nehmen nunmehr keinen Anstoss an den gelben und blauen Pferden, sondern finden eher Gefallen daran. Die Mannichfaltigkeit in der Charakteristik des Gesichtsausdrucks und in der Bewegung der einzelnen Figuren ist auf diesem Bilde weit mehr ausgeprägt, als auf irgend einem andern unseres Meisters. Dasselbe ist somit als sein spätestes und weitaus reifstes Werk zu betrachten.

In Italien werden abgesehen von den bekannten, stark übermalten Prophetenköpfen an den vier Ecken des Zifferblattes der Uhr, die sich in der Innenseite der Fassadenwand des Domes zu Florenz befindet, und einem Werke, das ich später erwähnen werde, sonst schwerlich noch andere Werke von Paolo zu finden sein. Alles was Vasari ausser den vorstehend besprochenen Arbeiten noch anführt, ist spurlos verschwunden. Crowe und Cavalcaselle vermuthen noch die Autorschaft Paolo's in einem Madonnenbilde beim Herzog von Verdura in Palermo. Der Bericht im Repertorium für Kunstwissenschaft (Bd. XVII) über die Versteigerung der Sammlung des Herzogs zu Rom im Jahre 1894 giebt über dessen Verbleib keine Auskunft.

Sehen wir uns nun im Auslande nach den übrigen bekannten Werken unseres Künstlers um, so begegnet uns zuerst die Tafel im Louvre mit den fünf Portraits Florentiner Meister, die aber derart übermalt ist, dass aus ihr keine stilkritischen Folgerungen zu ziehen sind.

Ausserdem wollen Cr. u. C. nur noch in einem Bilde die Hand Paolo's erkennen: es ist die nächtliche Jagdscene in der Universitätsgalerie zu Oxford, daselbst immer noch Ben. Gozzoli zugeschrieben. Wer das Bild in Urbino kennt, wird rückhaltlos der Taufe der Oxforder Tafel auf unseren Meister beistimmen. Wahrscheinlich zum Schmuck eines Cassone bestimmt, wie ihre Form vermuthen lässt, stellt sie eine Hirschjagd dar, wo Jäger, Gefolge und Hunde, durch einen Wald weithin zerstreut, das Wild verfolgen. Ein sprudelnder Humor ist über die ganze Composition ausgegossen. Die kleinen Figuren der Jäger zu Fuss und zu

Pferde mit Lanzen und Hörnern erfreuen uns mit ihren hocherregten Gesichtern und tollen Bewegungen. Im Allgemeinen sind die Formen der Menschen und Thiere weder streng naturalistisch noch trocken academisch gedacht. Das Werk ist aus einem durchaus subjektiven Geiste geschaffen, wobei es dem Künstler darauf ankommt, in der Ausführung weder das lebende Modell sich vor Augen zu halten, noch irgend einem conventionellen Vorbild zu folgen, sondern seiner Phantasie freien Lauf zu lassen, die selbstverständlich durch vorherige Kenntnissnahme der besten Vorbilder, sowie auch durch strenges Studium des lebenden Modells, im Stande war, uns etwas vorzuführen, was uns mit seinem Reiz erfreut und in seiner Wahrscheinlichkeit überzeugt. Mit den kleinen runden Köpfen sind wir schon von den Schlachtenbildern her bekannt; die aufwärts gedrehten Spitznasen, die geöffneten Mäuler der aufschreienden Figuren zeigen dagegen unseren Maler von einer neuen Seite. Der sich bei Mondlicht vollziehende Vorgang deutet auf seine Vorliebe für eigenartige Beleuchtungseffecte, was auch schon in den vorbesprochenen Bildern auffällt und uns in noch andern Werken begegnen wird. Der in tüpfelnder Manier behandelte Baumschlag ist fernerhin ein charakteristisches Merkmal.

Bei der Besprechung Piero della Francesca's erwähnen Cr. u. C. das weibliche Profilbildniss, No. 585, der National Gallery in London, das dort diesem Meister zugeschrieben wird. Sie zweifeln aber an der Richtigkeit der Attribution und sagen, das Bild „lasse auf einen Florentiner Maler schliessen, der sich an dem Stil der Schlachtstücke Uccello's gebildet habe, denselben aber in der Zeichnung übertreffe". Von Kennern wie J. P. Richter und G. Frizzoni wird das Bild in ihren Schriften über die National Gallery ausdrücklich für eine Arbeit Uccello's erklärt, und auch wir schliessen uns dieser Ansicht an. Im Vergleich zu der noch archaistischen Gebundenheit der Körperformen und der Fältelung des Kleides, — was eigentlich aber dem Werke nur zum Vortheil gereicht, indem es ihm seinen ausgesprochenen Charakter verleiht — ist die Zeichnung des Kopfes schon eine viel freiere, wobei das psychologische Moment zum Ausdruck kommt. Alle Züge zeigen innere Belebung, und in ihren freifliessenden Linien giebt sich die sensitive Hand Paolo's kund.

Diese kurze Liste kann ich nun aus den Ergebnissen eigener Forschungen um ein Weniges bereichern. Das erste zu erwähnende Bild ist eine kleine Tafel von 20/30 cm beim Grafen Lanckoronski in Wien, den hl. Georg im Kampfe mit dem Drachen darstellend. Von stolz einhersprengendem Pferde herab durchbohrt der Heilige dem sich aufbäumenden Drachen das Auge. Das Unthier ist wohl das abenteuerlichste Specimen seines Geschlechtes in der italienischen, wenn nicht gar in der ganzen Kunst des Occidentes. Zierlich und sittsam wie eine Porzellanprinzessin steht die schlanke Königstochter hinter ihrem grausigen Hüter. Ihre im Gebet gefalteten Hände sind mit einer Schnur gefesselt, die sich leicht und graziös durch die Luft schwingt und in einer Schlinge um den Hals des Ungethüms gelegt ist. Alle drei Figuren sind in Profilansicht dargestellt.

Rechts darüber sehen wir einen engen düstern Wald. Der Vorgang ist reizvoll in märchenhafter Weise geschildert, worin wir wieder jenen fröhlich weltlichen Zug der frühen Florentiner Quattrocentokunst finden, der leider mit der folgenden Generation allzu bald verschwindet. Beim Anblick eines solchen Werkes denken wir nicht an jenen Paolo Vasari's, der die Nächte hindurch, über Perspective brütend am Pulte sass, sondern sehen in ihm thatsächlich „uno dei piu leggiadri e capricciosi ingegni che ha avuto da Giotto in qua l'arte della pittura."

Ein anderes Bild, welches den gleichen Vorgang behandelt, befindet sich in der Sammlung Bardini in Florenz. Hier sitzt der Ritter etwas ruhiger zu Pferd; auch ist der Drache ein weniger gefährlicher Gegner und dürfte einem Carnevalszuge entflohen sein. Die Löwenbeine, der Schlangenkörper, der aufgerollte Eidechsenschwanz leuchten alle in tief grüner Farbe; der ausgespreizte Flügel ist mit kreisrunden blauen Flächen verziert, so wie in der Venezianischen Architektur bunte Marmorplatten zur Ornamentik verwendet wurden. Die Lanze hat dem Unthier den aufgesperrten Rachen und weiterhin den Hals durchbohrt. In primitiver, höfischer Haltung steht die regungslose Prinzessin hinter dem Drachen ihrem Retter gegenüber. Sie trägt ein reiches Brocat-Schleppkleid; an den Aermeln sind reizend zarte Verzierungen von Stickerei und Juwelen angebracht. Einen bedeutenden Raum im Rahmen des Bildes füllt die reichgetheilte Landschaft. Sie erstreckt sich in naiv gedachter perspektivischer Gliederung, wobei die Hecken und Baumalleen, die Umgrenzung und die Furchen der Felder eine möglichst grosse Weite veranschaulichen sollen. Dabei steht der Farbenton in keiner Beziehung zur beabsichtigten perspektivischen Wirkung, denn derselbe ist durchwegs monochrom braun gehalten. Im Vordergrunde erblickt man einen zeltartigen Aufbau, den man sich in Stein denken und als die Höhle des Drachen vorstellen soll. Hier ist des Malers Auffassung noch vollständig die Conventionelle des Trecento, wobei er auf jeden Versuch einer realistischen Darstellung verzichtet. Ausser allem Erwähnten enthält das Bild kleine, unterhaltende, überallhin zerstreute Motive: kämpfende Thiere, spazierende Figürchen, am Himmel ein trompetenblasender Engel und der dämmernde Mond. Dem ganzen Inhalt und der Ausführung nach muss dieses Georgbild später entstanden sein als dasjenige der Sammlung Lanckoronski.

Das dritte Bild, in dem ich unseren Paolo wiedererkenne, kam mir in der Galerie zu Karlsruhe zu Gesicht, wo es die Nummer 404 führt und gleichfalls wie das Vorbesprochene dem Piero della Francesca, doch mit einem Fragezeichen, zugeschrieben ist. Andere haben, wie mir am Orte mitgetheilt wurde, darin sogar die Hand Pisanello's erblicken wollen. Es ist bezeichnend für das Verhältniss unseres Malers zu den ausserflorentinischen Kunstrichtungen seiner Zeit, dass drei der letztangeführten Bilder desselben alle als Arbeiten des Piero della Francesca gelten. Das Karlsruher Bild stellt in seiner oberen Hälfte eine Anbetung des Kindes dar, in der unteren knieen die hl. Hieronymus, Magdalena und Eustachius vor einer Felswand, über

welcher sich die Scene des Hauptvorgangs vertieft. In reichgefalteten Mantel gehüllt betet die sehr jugendliche Maria das vor ihr liegende Kind an. Ihr rundes Köpfchen, im Profil gesehen, sowie die gefaltet erhobenen Hände, sind von ganz ausserordentlicher Zartheit der Formen, und zeigen die Typen, denen wir später in manierierter Wiedergabe bei Baldovinetti, und noch später in recht trockner und conventioneller Auffassung bei Ghirlandaio begegnen. Das Motiv des Kindes, wie es die Beinchen einzieht und die Linke in den Mund steckt, ist uns aus Dutzenden von Bildern der späteren mehr schablonenhaften Maler, wie Lor. di Credi, in Erinnerung. Rechts hinter der Madonna schlummert der hl. Josef unter einem Baume sitzend, und links sehen wir den Esel und die Kuh nach dem hl. Kinde blickend in die Knie gesunken. Die Scene geht auf einem blühenden Anger vor sich, aus dessen Mitte sich eine Palme mit üppigem Blattwerk erhebt. Dahinter erstreckt sich ein leicht bewegtes Meer von erbsengrüner Farbe, auf dem segelnde Schiffe und ganz ferne ein Stück Küste sichtbar sind. Zu oberst in dem halbrund abgeschlossenen azurblauen Himmel schweben singende Engel im Halbkreis, je drei rechts und links. Sie zeichnen sich aus durch die Lebhaftigkeit der Geberden, die charakteristische Darstellung des Singens, die Grazie der Körperbildung, die mächtig ausgespannten Flügel und den schönen decorativen Zug der noch in gothischer Rundung geschwungenen Gewandung. Die Federn der Flügel und einzelne Faltenzüge der Gewänder sind in die Tafel hineingraviert und erhalten durch Auftrag von Gold ihr festliches, doch sehr gediegenes Gepräge. Der am Himmel leuchtende Stern und dessen Strahlen sind in goldenem Stuck aufgesetzt. Die zeichnerische sowie decorative Eigenart der Engelsgruppe und ihrer Umgebung ist wiederum — abgesehen davon, dass daran die dem Paolo Uccello ganz eigenen Formen zu sehen sind — unflorentinisch. Sie erinnert eher an byzantinisch-venetianische Motive. Ihr Stil hat noch Vieles vom Trecento; vom antikisierenden Quattrocento ist darin so gut wie nichts zu spüren.

Nach dem bisher Gesagten werden wir uns klarer vergegenwärtigen können, wo wir den Meister in seiner historischen Stellung in der Entwickelung der localen Kunst einzuordnen haben. Zu Anfang des Quattrocento lässt sich in Florenz eine Theilung der Richtungen bemerken, welche sich durch das ganze Jahrhundert behauptet. Donatello, Massaccio und Brunelleschi zu einer Mission berufen, die sich um die Lösung ganz neuer Aufgaben drehte, wandten sich dem römischen Alterthum zu und fanden hier die Schule, woran sie ihren Geschmack bildeten, die Elemente, aus denen sie ihre neue Kunst gestalteten. Wir sollten dieser Drei, des Architekten, Bildhauers und Malers, als in Reih und Glied nebeneinanderschreitend gedenken. Sie waren Neuerer und appellierten in ihren Schöpfungen an die Erwählten des Volkes, an jenen besonderen Kunstsinn, der aus der Atmosphäre des Humanismus entstanden war. Hiermit soll nicht etwa gesagt sein, dass die Humanisten selbst Kunstkenner wären; weit entfernt, — sie kümmerten sich eigentlich um die Kunst erst, als es zum

Sterben ging, um von ihr ein Grabmal oder eine Gedenkmedaille zu verlangen. Gleicherweise waren auch die Künstler keine Gelehrten. Kurz gesagt, jeder Beruf blieb bei seinem Leisten. Aus dem Zusammenwirken der ganzen geistigen Aristokratie entstand nun jene Culturatmosphäre, die sich nicht über das ganze Leben jener Zeit ausbreitete, sondern nur da erstrahlte, wo ein Brennpunkt vorhanden war. Zwischen dessen Strahlen ging das gewöhnliche Leben seinen unbekümmerten Philistergang weiter, war ganz zufrieden sich mit den Erzeugnissen der herkömmlichen Kunst zu schmücken, und scheute sogar vor jeder zu bedeutsamen Neuerung zurück. Nur auf diese Weise lässt sich der Umfang erklären, den die Schöpfungen der Bicci und Consorten im Kunstleben des damaligen Florenz einnahmen, und die für italienische Städte so charakteristische Häufung von puren Nutzbauten, bei deren Entstehen auch nicht der geringste Funke einer ästhetischen Absicht waltete, dicht neben dem Monumentalsten, was die Baukunst auf Erden geschaffen. So übten zu gleicher Zeit mit jenen Vertretern eines erhabenen Kunstsinns andere Meister eine andere Kunst in Florenz, deren Elemente theilweise heimischen Ursprungs, theilweise aber importirt waren. Auf jene nüchterne, einheimische Tradition haben wir mit Erwähnung der Bicci hingewiesen. Aus der Fremde kam nun in diesem ersten Viertel des Quattrocento, als daheim die altüberlieferte Kunstrichtung sich ruhig weiter auslebte, zu gleicher Zeit aber die neue Gährung stattfand, Gentile da Fabriano, aus Umbrien gebürtig, der aber lange in Venedig thätig gewesen war, mit seinem jungen Schüler Jacopo Bellini. Seiner Anwesenheit wird wohl die Einführung neuen Stoffes, an dessen Verarbeitung nun die florentinische Malerei sich mit frischer Lust heranmachte, zuzuschreiben sein. Von jeher ist die florentinische Schule unter allen italienischen diejenige gewesen, die ihr Hauptziel in dem Ausdruck des geistigen Gehaltes ihrer Motive, und nicht in der sinnlich-decorativen Ausgestaltung der Gegenstände sah. In ihren Kreis trat nun Gentile mit seinem reichen Vorrath an Ziermotiven. Von seiner umbrischen Heimat her besass er die Liebe zu den reich ausgestatteten, ins Kleinste ausgearbeiteten Landschaftsbildern, zu dessen Schmuck die ganze irdische und himmlische Welt ihre schönsten Schätze liefern musste. In Venedig klärte er durch die Kenntnissnahme der formellen byzantinischen Kunstmotive seinen stilistischen Sinn, der nun mehr Ruhe und Einheitlichkeit gewann, und in dem nun die Polychromie, als ein für sich bestehender Factor, etwa wie im Mosaik, zu grösserer Geltung kam. Von diesem Standpunkte aus betrachte man seine „Krönung Maria" in der Brera. Seinem Zusammenwirken mit Pisanello bei den Fresken des Dogenpalastes wird er auch Manches zu verdanken haben, doch darf dies nicht zu hoch angeschlagen werden, und jedenfalls hat auch Pisanello vieles von ihm empfangen. Veronesischen Ursprungs bei Gentile wird wohl die prächtige Musterung, die phantastische Ausgestaltung der Costüme sein. Dieser neue Schatz decorativer Elemente ist von einer Klasse Florentiner Maler mit sichtlichem Dank, mit frohem Jubel aufgenommen worden.

Ich weise damit auf jene Production hin, die vielleicht als die Kleinkunst der Arnostadt zu bezeichnen wäre. Sie ging auf das Kunstgewerbliche aus, der Möbelschmuck kam in erster Reihe in Betracht; sie schuf vergängliche Objecte, die nur in Ausnahmefällen sich bis auf unsere Zeit erhalten haben, und mit denen auch die Namen ihrer Meister verloren gingen, wenn diese nicht nur als leere Namen uns überliefert worden sind. Das späteste und reichste Stadium dieser Kunstrichtung repräsentiren für uns die Schöpfungen Benozzo Gozzoli's. In ihnen erreicht jener Zug zur Heiterkeit seinen Gipfel, der dem Florentiner Volke im Blute lag und erst gegen Ende des Jahrhunderts durch den Einfluss der Litteratur und Philosophie erstarrte.

Mitten in dieser Entwickelung begegnen wir der prägnanten Individualität des Paolo Uccello. Die Stellung, die wir damit unserem Meister anweisen, ist eine ganze andere, als man sie sich bisher nach Vasari und seinen Nachschreibern gedacht hatte. Nichts lag dem eigentlichen Wesen Paolo's ferner als das ihm von Vasari angedichtete beständige Grübeln über die Probleme wissenschaftlicher Perspective. Im Karlsruher Bilde, das ich für das frühste unter den mir bekannten Werken des Meisters halte, zeigt sich sogar ein ganz auffallender Mangel an Empfindung und Verständniss für die linearperspectivische Wiedergabe des Gegenstandes, sodass die Gruppe zu unterst im Bilde in der gleichen Fläche wie die obere dargestellt erscheint und es einer genauen Prüfung der Inscenirung bedarf, um sich die örtliche Disposition nach des Malers Absicht zu vergegenwärtigen. So deuten auch das Bild beim Grafen Lanckoronski und dasjenige in Oxford in keiner Weise auf eine berechnete Darstellung der perspectivischen Räumlichkeit. In den Schlachtenbildern ist die perspectivische Erläuterung geradezu in naiver Weise dem Stoffe beigefügt. Freilich zeigt sich hier, und in noch höherem Masse in den Fresken von S. M. Novella, das Bestreben, die Probleme der Linearperspective zu bewältigen; doch kommt der Meister dabei nicht weiter, als dass er uns die perspectivische Definition einer Menge einzelner Objekte beibringt. Aber gerade durch dieses übertriebene Bestehen auf Details vermag er dann nicht uns die Anschauung der Einheitlichkeit des perspectivischen Gesammtbildes zu geben. Letzteres gelingt seinem Zeitgenossen Piero della Francesca, — denn er allein ist es, der sich als wirklicher Virtuose hervorthut in Leistungen, die geradezu auf den perspectivischen Effect berechnet sind. Es steht documentarisch fest, dass Paolo und Piero in Urbino um das Jahr 1468 zusammentrafen, und in der That ist Paolo's dortige Predella, die wir oben als sein spätestes Werk bezeichnet haben, die einzige seiner Arbeiten, welche eine befriedigende Darstellung des dreidimensionalen Raumes giebt. Dass Paolo sich der Perspective so intensiv befliss, ist daraus zu erklären, dass er seines eigenen Mangels in dieser Richtung sich wohl bewusst war. Als er nun sah, welchen Erfolg Meister wie Donatello und Ghiberti mit ihren perspectivischen Leistungen erhielten, setzte er sich in den Kopf, diesen nachzueifern. Immerhin wirkt bei Paolo die

noch recht unvollkommene Verschmelzung des mathematischen mit dem künstlerischen Vorgange störend, und aus der Gesammtbetrachtung aller seiner Werke muss sich ergeben, dass er zum Künstler geboren war, zum Forscher auf perspectivischem Gebiete aber nur wegen der Mode der Zeit, und zwar im Widerspruch zu seinen natürlichen Anlagen, sich ausgestaltete. Seine Bethätigung in der Förderung der perspectivischen Studien solllte demnach unabhängig von seiner Werthschätzung als Künstler festgestellt werden. Wir müssen uns dabei hüten, dass wir seinen Beitrag auf diesem rein technisch-wissenschaftlichen Felde nicht überschätzen, und dabei die Verdienste seiner Vorgänger auf demselben nicht aus den Augen verlieren. Der wirkliche Bahnbrecher wird Brunelleschi gewesen sein (s. C. v. Fabriczy; Brunelleschi S. 45 ff.). „Dass auf diesem Gebiete die Architekten vermöge ihrer positiven Vorkenntnisse in der Mathematik und Geometrie zur leitenden Rolle vor den Bildhauern und Malern berufen waren, ist selbstverständlich.“ Die diesem Citat folgende Beschreibung der zwei Perspectivbilder Brunelleschi's giebt uns eine Vorstellung von der Methode, die der Meister anwandte, und von den Ergebnissen, zu denen er gelangte. Unter den Malern werden wir Piero della Francesca in erste Reihe stellen müssen, nicht blos nach dem, was uns seine Bilder zeigen, sondern namentlich auch auf Grund seiner bekannten Schrift über die Perspective. Wie schon vorher gesagt, war es das Bestreben Paolo Uccello's, nicht das Gesammtbild, sondern nur die in abgesonderter Betrachtung vereinzelten Objecte perspectivisch zu fixiren. Bei solchem Verfahren ist aber dem Ganzen ebensoviel geschadet als geholfen; denn die Angabe der richtigen Wendungen und Verkürzungen einzelner Gegenstände sticht dann umsomehr aus dem perspectivisch doch unrichtigen Gesammtbilde heraus, ein Umstand, der besonders bei Paolo's Schlachtenbildern sehr auffällt. Piero della Francesca dagegen zeichnet sich gerade dadurch aus, dass bei ihm jedes Detail sich thatsächlich richtig zu dem Gesammtbilde verhält. Brunelleschi, der kein Maler war, und dem daher ein vom Standpunkte eines Malers als ästhetischer Widerspruch zu betrachtender Lapsus zu verzeihen ist, ging auf dem Gebiet der Perspective noch weiter und führte uns in dem einen seiner obenerwähnten zwei Bilder eine Täuschung vor, wie sie uns heute in Panoramen gegeben wird. Denn wie in diesen wirkliche Gegenstände vor dem gemalten Theile aufgestellt werden, um die Illusion des Ganzen zu vervollständigen, so stellte auch der Meister, wie uns sein Biograph Manetti erzählt, sein Bild in der Weise auf, dass sich dessen Conturen gegen den wirklichen Himmel abhoben, und so die Natur selbst dem perspectivisch dargestellten Gegenstand zur bildnerischen Ergänzung diente. Die eigentliche wissenschaftliche Begründung der Principien der Perspective ist erst das Verdienst von Brunelleschi's grossem Zeitgenossen, des L. B. Alberti gewesen, der in der Architektur sein Nachfolger war.

Um zum Schluss zu unserm Paolo Uccello zurückzukehren, möchte ich ihn als ein interessantes Beispiel für den in der Florentiner Schule

überhaupt oft vorkommenden Zwiespalt zwischen Wissenschaft und Kunst anführen In einem vollkommenen Meisterwerke sollte das künstlerische sich mit dem wissenschaftlichen Element gleichwerthig verhalten. Man dürfte gar die Behauptung aufstellen, dass in ihrer letzten Anwendung die beiden Worte „Kunst" und „Wissenschaft" abstrahirte Begriffe vorstellen von jener ersehnten Einheit, wobei das Kunstwerk seinen Gehalt durch die Wissenschaft erhält, diese aber durch die Kunst zu etwas endgiltig Annehmbarem gestempelt wird. Hiernach ist es eine partielle, einseitige Interpretation der Dinge, welche behauptet, dass die Wissenschaft es nur mit der Erforschung von Thatsachen zu thun hat, die Kunst aber nur mit dem Ausdruck der Empfindungswelt, des Schönheitssinns. Freilich findet dieses Zusammenschliessen jener beiden Elemente zur wesentlichen Einheit nur bei denjenigen Meistern statt, welche für uns auf höchster Höhe stehen und sozusagen uns den Massstab der Vollendung geben. Bei allen andern fehlt es nach einer oder der anderen Richtung und wird die Störung des Gleichgewichts sichtbar und aufdringlich, so ist unser Tadel an der betreffenden Leistung berechtigt.

In Paolo Uccello war das künstlerische Princip das wesentlich vorwaltende. Seine spontane Betrachtungsweise war die einer sehr feinsinnigen Natur. Er besass Geschmack, Phantasie, durchgreifenden Frohsinn, kurz die Summe jener verschiedenen Tugenden, welche bei einem Künstler gut angebracht sind. Hiermit hat er liebliche, recht erfreuliche Bilder geschaffen, die aber immerhin uns nur in ihrer Weise ansprechen, uns nur zeitweilig anlocken. Dass sie uns zu einer tieferen Weltanschauung verhelfen, oder gar uns im Lichte einer Offenbarung erscheinen, wie dies manches höhere Kunstwerk zu thun vermag, wäre vergebens von ihnen zu erwarten. Nun war aber der Meister selbst mit dieser in seiner natürlichen Anlage liegenden Thätigkeit augenscheinlich unzufrieden. Der Florentiner in ihm konnte es nicht beim Thatsächlichen bewenden lassen, er musste sich ein weiteres Gebiet schaffen, musste streben, in das Wesen der Dinge tiefer einzudringen; so hat er sich „la bella Prospettiva" zur zweiten Braut erkoren, die ihm den Weg zu seiner „Vita nuova" weisen sollte. Die Wahl war keine glückliche, und wir würdigen vollkommen den Zorn seiner legitimen Gattin, als sie ihn von seinen wachen Träumen spät des Nachts zur Ruhe rufen wollte, und, wie Vasari erzählt, keine andere Antwort von ihm erhielt als: „O che dolce cosa è questa prospettiva!"

Zur Geschichte der altchristlichen und der früh-byzantinischen Kunst.

Von **Eduard Dobbert.**

II.

In dem, seinem Lehrer N. P. Kondakoff zu dessen dreissigjährigem Forscher-Jubiläum gewidmeten Werke: „Die Mosaiken der Ravennatischen Kirchen“ bietet der um die Forschung auf dem Gebiete der byzantinischen Kunstgeschichte durch eine Anzahl von Arbeiten wohlverdiente russische Gelehrte E. K. Redin, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Charkow, die eingehendste Besprechung der ravennatischen Mosaiken, die bisher erschienen.

In der Einleitung erörtert der Verfasser die Arbeiten seiner Vorgänger besonders von dem Gesichtspunkte aus, ob oder wie weit dieselben in den ravennatischen Mosaiken byzantinische, bezw. unter byzantinischem Einflusse entstandene Werke sehen. Schon diese Uebersicht zeigt, dass Redin mit der gesammten Litteratur über Ravenna vollkommen vertraut ist, zieht er doch hier bei Weitem nicht nur solche Werke heran, die ausschliesslich oder vorwiegend von Ravenna handeln, sondern auch Urtheile von Forschern, die sich in Arbeiten andern Hauptinhalts finden. Wer die ravennatischen und byzantinischen Studien in den letzten Jahrzehnten verfolgt hat, den wird das Ergebniss dieser Zusammenstellung nicht Wunder nehmen, dass bei Weitem die meisten neueren Forscher in der Kunst Ravenna's im V.—VI. Jahrhundert einen engen Zusammenhang mit der oströmischen sehen. Redin gehört zu der Zahl dieser Forscher. In seinem Werke giebt er neben der sorgfältigen Beschreibung der Mosaiken zahlreiche Vergleiche mit Werken unzweifelhaft byzantinischen Ursprungs, um auf diesem Wege sowohl ikonographisch als stilistisch jenen Zusammenhang zu erweisen.

Das erste Kapitel handelt von den beiden Taufkirchen Ravenna's. In dem goldenen Hintergrunde des Tauf-Bildes beider Kirchen sowie in dem blauen Fond des Streifens mit den schreitenden Aposteln (Taufkirche der Orthodoxen) und dem goldenen an der entsprechenden Stelle der Taufkirche der Arianer sieht der Verfasser ein Merkmal des byzantinischen

Ursprungs, denn dieses Decorationsmotiv sei den byzantinischen Denkmälern oder solchen, die mit ihnen in enger Verbindung stehen, eigen, z. B. der Dioskorides-Handschrift in Wien aus dem Anfange des VI. Jahrh. und den Mosaiken der heiligen Sophia in Constantinopel, des Sinai-Klosters, der St. Georgskirche in Saloniki u. a. m.

Bei der Besprechung der Taufscene im Baptisterium der Orthodoxen wird mit Recht auf die Erneuerungen hingewiesen, welche einzelne Theile des Mosaikbildes wiederholt erfahren haben, so in den Köpfen Christi und des Täufers und in der Gewandung des letztern. Dass die Schale in der Hand des Johannes ursprünglich fehlte, wird natürlich auch hervorgehoben.

Die Wasserstrahlen, die dem Schnabel der Taube im Taufbilde des Baptisteriums der Arianer entströmen, zeigen den Einfluss der Erzählungen über die Taufe in dem sog. Hebräer-Evangelium. Für den byzantinischen Ursprung des letzteren Bildes weist Redin u. A. auf die Verwandtschaft mit der bekannten Elfenbeintafel des South Kensington Museums[1]) und dem Deckel eines Missale der Münchener Staatsbibliothek No. 10077 (Cim. 143) hin. Auch einige andere unzweifelhaft frühbyzantinische und syrische Taufdarstellungen stimmen in wichtigen Punkten mit den Taufbildern in Ravenna überein, so ein Marmorrelief im Museum zu Constantinopel[2]), die syrischen Taufbilder in dem Evangeliar des Rabuſa in der Laurentiana zu Florenz (Abb. bei Strzygowski, Ikon. der Taufe, Taf. II, Fig. 9) und dem Etschmiadzin-Evangeliar[3]). Hier kommt namentlich die höhere Stellung des einen Fusses beim Täufer in Betracht, die in Giovanni in Fonte durch die Erhebung des Bodens motivirt ist, im Baptisterium der Arianer aber, da diese Erhöhung fehlt, einen gezierten, nahezu komischen Eindruck macht. Diese Stellung des Johannes ist für byzantinische Taufbilder typisch. Nicht minder ist es für die spätere byzantinische Kunst die Personification des Jordan, welche in S. Giovanni in Fonte in der Weise, wie es später die Engel thun, das Tuch zum Trocknen Christi hält, in dem Baptisterium der Arianer aber, entsprechend späteren byzantinischen Taufbildern, bereits eine Geberde des erschreckten Staunens macht, offenbar in Anlehnung an die Psalterstelle: „Die Wasser sahen dich, Gott, und ängstigten sich[4]). Für die Krebsscheeren am Haupte des Jordan in dem Baptisterium der Arianer bringt der Verfasser als Analogie diejenigen am Haupte der Personification des Meeres in der Wiener Dioskorides-Handschrift, bekanntlich bereits ein antikes Motiv, bei.

---

[1]) Abb. bei Garrucci, Storia d. arte cr. T. 447, Fig. 3 und bei Strzygowski, Ikonogr. der Taufe Christi Taf. II, Fig. 3, welcher S. 13 in der Personification des Jordan eine Nachahmung des Flussgottes im arianischen Baptisterium sieht.

[2]) Abb. bei Strzygowski. Die altbyzantinische Plastik der Blüthezeit, Byz. Zeitschr. I Taf. II, Fig. 1, Text S. 583—584.

[3]) Abb. bei Strzygowski, Das Etschmiadzin Evangeliar Taf. VI, Fig. 2.

[4]) Ps. 76 bezw. 77, Vers 17. Vergl. Strzygowski, Ikon. der Taufe S. 11; Tikkanen, Die Psalterillustration des Mittelalters I, 51.

Die Kronen in den Händen der schreitenden Apostel in dem das Taufmedaillon umgebenden Streifen bringt der Verfasser mit der frühchristlichen Sitte zusammen, den Gläubigen nach der an ihnen vollzogenen Taufe Kränze ums Haupt zu legen (Gregor von Nazianz, Orat. XL. in S. Bapt., Tertullian, De coron. milit. c. IV, Joh. Chrysost., Catech. ad illuminat. I, 1). Andererseits betont Redin die Aehnlichkeit der Kronen mit den Diademen byzantinischer Kaiser. Gewissermassen als Keime der feierlichen Darstellung der Kronen tragenden Apostel erscheinen ihm die Kränze tragenden Jünger, die man auf altchristlichen Sarkophagen neben solchen mit Schriftrollen in den Händen findet.

In Betreff der Architekturbilder in dem folgenden Streifen der Taufkirche der Orthodoxen äussert Redin die Vermuthung, es seien hier vielleicht die Balcons des zweiten Stockwerkes einer Kirche gemeint mit den auf ihnen behufs Verehrung durch die Beter ausgestellten Heiligthümern, die hier (im Baptisterium) durch Kronen, Evangelienbücher und den Thron vergegenwärtigt werden. Er verweist hierbei u. A. darauf, dass nach der Aussage des Bischofs Sophronius von Jerusalem auf einer solchen Empore die Marterwerkzeuge Christi zur Verehrung ausgestellt waren, was nach Kondakoff's Meinung die Grundlage der Darstellung der „Bereitung des Thrones“ (ἑτοιμασία τοῦ θρόνου) mit den Marterwerkzeugen bildete.

Auch für die Stuck-Ornamente im Baptisterium der Orthodoxen bringt der Verfasser Analogien an orientalischen Denkmälern bei, so insbesondere den Schmuck der Kanones-Tafeln des syrischen Evangeliars des Rabula in der Laurentiana. Nicht ohne Bedeutung ist es ferner, dass Daniel zwischen den Löwen, eines der figürlichen Stuckbilder, nicht, wie in der Regel in der altchristlichen Kunst, nackt dargestellt ist, sondern wie auf orientalisch-byzantinischen Denkmälern, z. B. den Miniaturen der Kosmas-Handschrift der Vaticana[5]) und dem zu Djémila in Afrika gefundenen Relief[6]) mit einer, vorn ein Dreieck bildenden Tunica, Hosen und einer phrygischen Mütze bekleidet ist. Dass bei den Stuck-Reliefs das Princip der Reliefbildung genau dasselbe ist, wie an der gleichzeitigen von Arcadius errichteten Basis eines Obelisken im Hippodrom von Byzanz, hat schon J. P. Richter (Die Mosaiken von Ravenna, S. 17) betont.

In meiner Abhandlung „Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur“ (Repert. VIII, 1885, S. 163) hatte ich zur Begründung meiner Auffassung, wonach an den Kunstbestrebungen der neuen Hauptstadt Ravenna schon zur Zeit der Galla Placidia neben der römischen Kunst auch die seit Constantin dem Grossen in Byzanz emporgekommene ihren Antheil hatte, namentlich auf den Stil der Mosaiken im Baptisterium der Orthodoxen hingewiesen und u. A. auch den feierlich ceremoniösen Charakter der Apostel-Procession als auf Byzanz weisend hervorgehoben, worin mir der Verfasser (S. 48) zustimmt. Zu meinen früheren Bemerkungen füge ich noch Folgendes

---

[5]) Abbild. bei Garrucci, a. a. O., Bd. III, T, 150.

[6]) Kraus, Real-Encykl. I, 343.

hinzu: Vergleicht man die Procession der ihre Kronen in den meist gewandbedeckten Händen tragenden Apostel in S. Giovanni in Fonte mit den Malereien der Katakomben und den ältesten Mosaiken in Sta. Costanza und in der Vorhalle des Baptisteriums des Lateran in Rom, so hat man, wie ich schon damals andeutete, das Gefühl, dass hier ein neues Element in die Kunst getreten: das ceremoniöse. Wenn man nun dieses Element speziell in der byzantinischen Kunst je länger, desto mehr um sich greifen sieht, so ist es schon an sich wahrscheinlich, dass auch schon an dem ravennatischen Bilde die byzantinische Kunst betheiligt war. Nun lässt sich aber auch ein enger Zusammenhang zwischen der Apostelprocession in S. Giovanni in Fonte mit späteren byzantinischen Darstellungen ähnlicher Gegenstände nachweisen. Die Art des Schreitens bei Paulus, Thomas, Jacobus Alphei, Petrus, wobei nicht der eine Fuss auf der ganzen Sohle ruht, während der andere den Boden mit der Spitze berührt, sondern beide Füsse schräge stehen, was nahezu den Eindruck des auf den Zehen Gehens macht, ist, wie ich an einer anderen Stelle[7]) zu beweisen versucht habe, eine specifisch byzantinische Eigenthümlichkeit und findet sich u. A. bei den Aposteln in dem Communionsmosaik der Sophienkirche in Kijew aus dem XI. Jahrh. Wie ferner bei mehreren der schreitenden Apostel das Gewand sich eng an das zurückstehende Bein schliesst, so dass der äussere Umriss des Oberschenkels und der Wade scharf durch den Mantel hindurchscheint, kann an byzantinischen Werken immer wieder beobachtet werden. Dass die bedeutende Länge der Figuren der byzantinischen Kunst eigen ist, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden. Auch die Kopftypen mit der Vorliebe für starke Betonung der Stirnwinkel muthen byzantinisch an. Dass aber der Procession in Ravenna das, ich möchte sagen, Knechtische späterer byzantinischer Darstellungen, so namentlich auch die gebeugte Stellung der Apostel in Kijew, die sich übrigens auch schon in der Communionsscene des Evangelienbuches zu Rossano aus dem VI. Jahrhundert bemerkbar macht, abgeht, dass die ganze Composition einen frischeren Eindruck macht, dass die Köpfe ein individuelleres Gepräge haben, als es in späteren byzantinischen Werken der Fall ist, hängt damit zusammen, dass im V. Jahrhundert die Erstarrung des Byzantinismus noch nicht eingetreten war. Bei den würdevollen Propheten-Gestalten in den Zwickeln des Erdgeschosses von S. Giovanni in Fonte, welche kürzere Verhältnisse aufweisen, finden sich an den weissen Gewändern jene schmalen goldenen Schraffirungen, wie sie der byzantinischen Kunst eigen sind,[8]) auch sieht man hier bereits die für die spätere byzantinische Kunst so bezeichnenden concentrischen Linien in dem Gewande über dem Leibe, wenn auch erst im Keime.

Aus Redin's Besprechung der Mosaiken in S. Nazario e Celso (Mauso-

[7]) Zur byzant. Frage, Die Wandgemälde in St. Angelo in Formis, Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. XV, 221.

[8]) J. P. Richter, a. a. O., S. 21.

leum der Galla Placidia) sei hervorgehoben, dass die Form des goldenen Kreuzes, das inmitten des sternbesäeten blauen Himmels des Kuppelbildes dargestellt ist — der längere sowie der kürzere Arm verbreitern sich an ihren Enden — sich besonders oft seit dem V. Jahrhundert auf Denkmälern östlichen Ursprungs,[9]) wie z. B. auf koptischen Reliefs, in der Katakombe zu Kertsch vom Jahre 491 und wiederholt in Ravenna findet. Ein solches Kreuz hält auch der jugendliche Christus als guter Hirt in dem Lünettenbilde, welches ihn von Lämmern umgeben zeigt, in der Linken. Während das Bild im Allgemeinen an römische Katakombendarstellungen, so z. B. an das Arcosolbild in der Domitilla-Katakombe,[10]) wo aber das Kreuz fehlt, erinnert, weisen, wie Redin mit Recht bemerkt, Christi reiches Costüm — goldene Tunica mit breiten blauen Clavi und Purpur-Mantel — sowie das Kreuz nach Osten hin. Solche Kreuze wurden bei den Kaiserlichen „Ausgängen" in Byzanz als Processionskreuze in der linken Hand oder aber auf der linken Schulter getragen.[11]) Dazu kommt, dass der jugendliche Typus dieses Christus der antik griechischen Kunst entlehnt zu sein scheint.

Bei den Mosaiken in St. Appolinare Nuovo, der früheren St. Martinskirche, handelt es sich zunächst um die Frage, ob die drei Reihen derselben:

1. die Processionen der heiligen Männer und Frauen,
2. die einzelnen Heiligen zwischen den Fenstern,
3. die Scenen aus dem Leben Jesu

aus einer und derselben Zeit stammen, oder ob die Processionen in der Zeit des Bischofs Agnellus, unter welchem in der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts die bis dahin arianische Kirche des h. Martin dem katholischen Cultus übergeben wurde, die beiden oberen Reihen aber am Anfange des VI. oder dem Ende des V. Jahrhunderts, der Zeit des Theoderich, entstanden sind.

Die hier in Betracht kommende Stelle in der Vita St. Agnelli im Liber pontificalis des ravennatischen Geschichtschreibers Agnellus aus dem IX. Jahrhundert[12]) lautet:

„Igitur reconciliavit beatissimus Agnellus pontifex infra hanc urbem ecclesiam sancti Martini confessoris, quam Theodoricus rex fundavit, quae vocatur Caelum aureum, tribunal et utrasque parietes de imaginibus martirum virginumque incedentium tesselis decoravit."

Redin ist geneigt, die Stelle „tribunal et utrasque parietes de imaginibus martirum virginumque incedentium tessellis decoravit" nicht auf den Bischof Agnellus, sondern auf Theoderich zu beziehen und den ganzen

---

[9]) Vergl. auch Richter, a. a. O., S. 25.

[10]) Abbild. bei Garrucci Taf. XXXIV, 2.

[11]) Kondakoff, Byzantinische Emails, Sammlung A. W. Swenigorodskoi, 311, Anm. 1.

[12]) Agnelli liber pontificalis ecclesiae Ravennatis, ed. Dr. O. Holder-Egger, in den Monumenta Germaniae historica, Script. rorum langob. et italic. saec. VI—IX, p. 334, 335.

musivischen Wandschmuck in dessen Zeit zu setzen, wozu ihn auch die Erwägung führt, Theoderich werde die musivische Ausschmückung nicht oben begonnen und sie dann unvollendet gelassen haben. Wie ich glaube, schwindet die Unwahrscheinlichkeit eines solchen Verfahrens, sobald man sich den Vorgang so denkt, wie Kraus es in seiner Geschichte der christlichen Kunst I S. 434 thut. Da heisst es: „Es ist nicht anzunehmen, dass die Decoration der untern Zone durch die Processionen nicht von Anfang an in Aussicht genommen worden ist; andernfalls hätte man die Hauptbilder, die neutestamentlichen Scenen, hier angebracht, und sie nicht in die äusserste Höhe verbannt" . . . „Am ehesten dürfte sich die Annahme empfehlen, dass die gesammte Incrustation der Wände einem ursprünglichen Plan der Theoderich'schen Zeit angehört, aber die Arbeiten der beiden unteren Zonen, in dieser vielleicht nur begonnen oder angelegt, unter Agnellus ihre Vollendung erhielten."

Dieser Auffassung muss ich vor der Redin'schen den Vorzug geben, erstens weil es mir scheint, dass sprachlich die von den Processionen handelnden Worte im Liber pontificalis sich nicht gut auf Theoderich beziehen lassen,[13]) und zweitens, weil das Schweigen über die anderen Mosaiken im Mittelschiffe sich bei der Kraus'schen Annahme am leichtesten erklären lässt. Es sollte nur die Thätigkeit des Bischofs Agnellus an der Martinskirche geschildert werden; der schon früher fertig gestellten Theile des musivischen Schmuckes brauchte dabei nicht erwähnt zu werden.

Nur kann ich nicht mit Kraus auch die zweite Zone, die einzelnen Heiligengestalten zwischen den Fenstern, erst unter Agnellus entstanden sein lassen. Letzterer redet doch nur von der ersten Zone, den Processionen. Und stilistisch unterscheiden sich die Gestalten der zweiten Zone wesentlich von denen der ersten und tragen den Stempel der früheren Entstehung an sich. Auch deutet der Umstand, dass die muschelähnlichen architektonischen Abschlüsse mit Kronen tragenden Adlerköpfen[14]) und je zwei nach einem Kreuze hingewendeten Tauben über den Heiligen dieser Zone sich in der dritten Zone zwischen den biblischen Bildern befinden, auf die Zusammengehörigkeit der zweiten und dritten Bilderreihe.

Ich gestatte mir hier eine Bemerkung einzuschalten, die ich vor vielen Jahren in St. Apollinare Nuovo in Ravenna niederschrieb: „Die Züge der heiligen Männer und Frauen sind entschieden später als die Heiligen

---

[13]) Vergl. auch Bayet, Recherches pour servir à l'hist. de la peinture et de la sculpt. chr. en Orient. S. 98, Anm. 1: „La question est de savoir si tessellis decoravit se rapporte à Théoderic ou à Agnellus. D'après la tournure de la phrase, je penche pour la seconde explication."

[14]) Wo in der altchristlichen und frühbyzantinischen Kunst dieses Motiv sich findet, scheinen mir die Künstler nicht sowohl eine Muschel als vielmehr den ähnlich wirkenden weit ausgespannten Flügel des Adlers zum Vorbild genommen zu haben, was besonders deutlich an den betreffenden Ornamentstücken oberhalb der Apostel in S. Nazario e Celso und an dem Sarkophag des Junius Bassus zum Vorschein kommt.

zwischen den Fenstern und zwar sind jene wahrscheinlich Zeitgenossen von S. Vitale. Die Frauen erinnern in ihrer Magerkeit, in dem überreichen Hofcostüm, den spitzen Schuhen an die Gestalten im Theodorabild in S. Vitale. Die Heiligen oben (in der zweiten Zone) zeigen einen viel besseren Faltenwurf als unten, weniger harte Umrisse, gute antike Stellungen." Ferner finde ich in meinem Notizbuch den harten Faltenwurf der Männerprocession in der ersten Zone, die schwarzen Umrisse, die besonders bei den Weisshaarigen störend seien, so wie die geringe Farbenscala in den Fleischtönen hervorgehoben. Ich füge hinzu, dass die Behandlung der Gesichter, insbesondere der Augen mit ihrer dunkeln, nahezu gespensterhaft wirkenden Umrandung sich ganz ähnlich in dem Justinian-Bilde in S. Vitale findet. Uebrigens weist auch Redin, obgleich er die Mosaiken der unteren Zone in die Zeit Theoderich's setzt, im Verlauf seiner Arbeit wiederholt auf ähnliche Gestalten ravennatischer Werke aus dem sechsten Jahrhundert hin, so z. B. die Märtyrer und Märtyrerinnen in der erzbischöflichen Kapelle, die er der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts zuschreibt.

Meine Auffassung, wonach auch die älteren Theile des Mosaikenschmuckes in St. Apollinare Nuovo, und zwar auch die Scenen aus dem Leben Jesu, der oströmischen Kunst entstammen, habe ich in meiner Abhandlung über das Abendmahl Christi i. d. bild. K. bis gegen Schluss des vierzehnten Jahrhunderts, Repert. Bnd. XIV (1891) S. 183, Anm. 23 entwickelt. Das Abendmahlsbild in St. Apollinare Nuovo hatte ich schon in meiner Schrift „Die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst, 1872, für die byzantinische Kunst in Anspruch genommen. Hier seien noch einige Beweise für den oströmischen Ursprung der Mosaiken dieser Kirche aus Redin's Buche beigebracht:

Mit Recht wird hier auf das byzantinische Costüm der thronenden Maria in der unteren Zone hingewiesen, welches demjenigen in der Himmelfahrtsscene des syrischen Evangeliars des Rabula[15]) sowie in den Miniaturen der Vaticanischen Kosmas-Handschrift entspricht. Auch hat Kondakoff[16]) festgestellt, dass nach einer vorzugsweise syrischen, nach Byzanz verpflanzten Sitte edelgeborene Frauen, sowie die Jungfrauen vor der Trauung nnd die Herrscherinnen vor der Krönung ihr Haupt mit dem μαφόριον, jenem der Maria in St. Apollinare Nuovo gegebenen Kopftuche, zu bedecken pflegten. Auch das Gesicht der Maria zeigt den byzantinischen Typus. Hinzufügen möchte ich, dass auch die Art, wie der Christusknabe auf dem Schoosse der Maria thront, in den byzantinischen Madonnenbildern immer wieder angetroffen wird.[17])

---

[15]) Abbildung bei Garrucci, a. a. O, III, Taf. 139.

[16]) Byz. Em. S. 284.

[17]) Vergl. Bayet, a. a. O. 105, 106 und meine Bemerkungen über den Unterschied in der Darstellung der Anbetung der Könige in der abendländischen und der oströmischen Kunst der frühchristlichen Zeit, in der Abhandlung „Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur" Repert. VIII, 1885, S. 166.

In den Gestalten der männlichen Procession glaubt Redin trotz der meist byzantinischen Kopftypen einen Einfluss römischen Stils wahrzunehmen.

In dem Kopfe des thronenden Christus der unteren Zone, welch letzterer erwiesenermassen ursprünglich in der Linken das Evangelienbuch hielt, erkennt der Verfasser mit Recht bereits den Typus der späteren Pantokrator-Darstellungen vorgebildet, nur dass hier, wie in den etwa gleichzeitigen Christusköpfen in den Kirchen S. Giovanni in Laterano und Cosma e Damiano zu Rom, in der Kosmas-Handschrift der Vaticana und im Sinai-Kloster ein weicherer Ausdruck als in den Mosaiken des X.—XI. Jahrhunderts waltet.

Das Purpurgewand des thronenden Christus sowie der Christusgestalten der oberen Reihe findet sich auch in etwa gleichzeitigen byzantinischen und syrischen Werken, so bei Rabula (Purpur-Himation, blauer Chiton); im syrischen Evangelium des VI. Jahrhunderts in der Pariser National-Bibliothek No. 33, Blatt 5 v. und 6 v. (Purpur-Himation, weisser Chiton); in dem Evangeliar zu Rossano (Purpurblauer Chiton mit goldenen Clavi, goldenes Himation).

Dass über den Fensterbogen der zweiten Zone zu Seiten eines Gefässes mit Wasser Vögel stehen, erinnert lebhaft an syrische und byzantinische Denkmäler, insbesondere an den Schmuck der Canones-Tafeln der Evangelienhandschriften. Die Schriftrollen der Heiligen dieser Reihe, welche Redin für die Apostel, Evangelisten und Propheten hält, zeigen griechische Inschriften, die so zerstört sind, dass sie nicht entziffert werden konnten.

Redin's Besprechung der Scenen aus dem Leben Jesu in der oberen Zone ist hauptsächlich wegen der Beibringung zahlreicher Analogien aus unzweifelhaft byzantinischen Werken von Bedeutung. Ich hebe hier nur einige auf den oströmischen Ursprung dieser Mosaiken besonders deutlich hinweisende Züge hervor:

In der Darstellung der Scheidung der Schafe und Böcke, jener Andeutung des Jüngsten Gerichtes nach Matthäus XXV, 31, 32, die sich bereits auf einem dem Grafen G. Stroganoff in Rom gehörenden Sarkophag[18]) findet, tritt uns in den beiden, auf dem Sarkophag-Relief fehlenden, symmetrisch zu den Seiten Christi angeordneten Engeln ein feierlich ceremoniöses Moment entgegen, das, wie ich glaube, nach Byzanz weist. Redin will den Umstand, dass der Engel auf der Seite der Schafe (der Gerechten) im Gesicht, in der Kleidung, dem Nimbus hellblau, der andere auf der Seite der Böcke (der dem höllischen Feuer anheimfallenden Sünder) roth gehalten ist, wohl beachtet wissen im Hinblick auf ähnliche Motive in byzantinischen Werken, z. B. in der Darstellung des Jüngsten Gerichtes im Evangelienbuch der Pariser National-Bibliothek No. 74[19]) aus dem XI. Jahrhundert Bl. 51 v., wo die Engel, die einen Kaiser in das Höllenfeuer stossen, ebenfalls in

---

[18]) Abbild. bei Garrucci a. a. O., Taf. 304, 3.

[19]) In Folge eines Druckfehlers steht 14.

Feuerfarbe erscheinen, oder in der griechischen Bibel der Laurentiana, Plut. V, cod. 38, ebenfalls aus dem XI. Jahrhundert, Blatt 6, wo bei der Vertreibung aus dem Paradiese an dem Feuerthore ein rother Engel zu sehen ist.

Die Kleidung der Wittwe in dem Bilde, wo sie ihr Scherflein auf den Opfertisch legt, sowie die der vor Christus am Boden liegenden Frau, (nach Redin's Meinung ist es die Blutflüssige), entspricht dem byzantinischen Muttergottescostüm. Die Stellung der letzteren Figur ist auf byzantinischen Bildern immer wieder anzutreffen.

Auf den engen Zusammenhang des Abendmahls-Bildes mit späteren byzantinischen Darstellungen dieses Gegenstandes habe ich schon früher[20]) hingewiesen.

In der Verrathsscene halte ich die stürmische Art, wie Judas seinen Meister umarmt, für einen specifisch byzantinischen Zug, der sich denn auch in dem syrischen Evangeliar des Rabula und in späteren byzantinischen Werken immer wieder findet.

In dem Bilde, welches Christus vor dem Synedrion zeigt, tragen die drei neben einander sitzenden Greise einen vorn auf der Brust mittelst einer perlenverzierten runden Fibula befestigten Schulterschmuck, wie er uns auf späteren byzantinischen Denkmälern, z. B. in den Mosaiken der Kachrie-Dschami in Constantinopel begegnet.

Das Bild: Christus vor Pilatus, ist mit den Sarkophagdarstellungen dieses Gegenstandes nahe verwandt. Aber auch hier weist der feierlich ceremoniöse Charakter der Scene — Pilatus im byzantinischen Hofcostüm sitzt auf einem prunkhaften Throne — nach Osten.

Auch abgesehen von solchen Einzelheiten tragen, wie mir scheint, die Scenen aus dem Leben Jesu den Stempel der oströmischen Kunst an sich. Die Art, wie die Gestalten schreiten und wie hierbei sich die Gewänder an sie schmiegen, oder wie sie ihre Hände halten, erinnert lebhaft an byzantinische Werke. Vor Allem aber spricht der Typus des bärtigen Christus in den Mosaiken der rechten Wand, den Passionsbildern, für den oströmischen Ursprung. Dieser Kopf Christi ist demjenigen, den uns die Handschrift in Rossano durchweg zeigt, aufs allernächste verwandt, sowie auch, nach einer treffenden Bemerkung Redin's, der Christus-Typus in der syrischen Handschrift aus dem VI. Jahrhundert in der Pariser National-Bibliothek No. 33 demjenigen in St. Apollinare Nuovo sehr nahe steht[21]), während der jugendliche unbärtige Typus in der linken Mosaikenreihe noch der altchristlichen Kunstauffassung angehört.

Die Composition der Bilder scheint mir ein Stadium der oströmischen Kunst zu repräsentiren, in welchem die letztere sich aus der altchrist-

[20]) Repert. XIV, 183, Anm. 23.

[21]) Siehe Redin's Abhandlung über die syrischen Bilderhandschriften der Pariser Nat.-Bibl. und des Brit. Museums in den „Archäol. Nachrichten und Bemerkungen" No. 11, Moskau 1895 (russ.).

lichen Gesammtkunst abzuzweigen begonnen hat. Neben einigen neuen Compositionsmotiven, die später in der byzantinischen Kunst typisch geworden sind, treten uns meist noch entschiedene Anlehnungen an altchristliche Reliefcompositionen, wie sie uns aus der abendländischen altchristlichen Kunst bekannt sind, entgegen, doch so, dass, wie oben an einigen Beispielen gezeigt wurde, immer wieder dieser oder jener Zug über die altchristliche Kunst hinausweist und sich durch den Vergleich mit späteren byzantinischen Werken als bereits specifisch oströmisch oder frühbyzantinisch ergiebt. Wir belauschen hier die byzantinische Kunst in ihrem Werdeprozess. Wie weit der Urheber der Bilder zugleich der Erfinder war, wie weit er bereits vorhandene Werke copirt hat, lässt sich nicht feststellen. Der individuelle Ausdruck mancher Gestalten, — wie z. B. der fragende Blick des Petrus bei seiner und des Andreas Berufung, das Blindsein in der Blindenheilung, das aufmerksame Zuhören der Samariterin am Brunnen, die Demuth des Zöllners in dem Gleichniss vom Pharisäer und Zöllner, die Zudringlichkeit des Judas in der Verrathsscene, das Erschrockensein des Petrus bei der Frage der Magd in der Verleugnungsscene, — scheint für die Selbständigkeit des Künstlers zu sprechen. Andererseits werden für die Auffassung dieser Mosaiken als Copien älterer Werke von Redin folgende Gründe beigebracht: „Sie erscheinen wie die Copie der Reliefs irgend einer Thür von der Art der Thür der Kirche Sta Sabina in Rom. Auf die Copie eines Holzschnitzwerkes weisen hin: die Darstellungsart der Hügel, welche oft in den Scenen als Landschaft erscheinen, das wie mit einem Stemmeisen ausgeführte eierstabartige Ornament unterhalb der Bilder, die Trockenheit der Falten. Natürlich brauchen die Mosaiken nicht eine unmittelbare Copie von Basreliefs zu sein, als Original konnten ihnen Miniaturen oder Mosaiken dienen, die bereits unter dem Einflusse von Basreliefdarstellungen geschaffen waren.“ Da von der Verrathsscene an, verglichen mit den vorhergehenden Mosaiken, eine allgemeine Veränderung in den nun figurenreicher gewordenen Compositionen, den Typen und der Drapirung zu bemerken sei, haben, nach Redin, für diese Mosaiken der Passionsreihe vielleicht andere Originale vorgelegen.

Die bisher besprochenen Mosaiken stammen, mit Ausnahme der in der Zeit des Agnellus entstandenen in der unteren Zone von St. Apollinare Nuovo, aus dem V. oder spätestens aus dem Anfange des VI. Jahrhunderts. Sie zeigen uns, wie ich meine, die oströmische Kunst noch im Flusse. Noch macht sich die Individualität der Künstler bemerkbar. So manches Mal glauben wir den Künstler vor uns zu sehen, wie er einer antiken Statue gegenüber seine Studien macht und von ihr Motive für die Stellung und Haltung seiner Figur entlehnt, so bei der Betrachtung der einander gegenüberstehenden Apostel in S. Nazario e Celso und des zwischen den Lämmern als guter Hirt sitzenden jugendlichen Christus ebendaselbst, bei dem auch der herrliche Kopf unter Benutzung einer Apollo-Statue entstanden sein mag. Eine feine Bemerkung Redin's ist es, dass der Laurentius, in der dem soeben genannten Bilde gegenüber befindlichen Lünette, in

seinem stürmischen Schritte und mit dem durch denselben bedingten Flattern seiner Gewänder an antike dahinstürmende Gestalten, wie etwa Mänaden oder Tänzerinnen, erinnere. Trotz dem hier zu Tage tretenden Studium antiker Bewegungs- und Gewandmotive kann natürlich von einer Copie eines antiken Werkes nicht die Rede sein, vielmehr haben wir, wie bei dem guten Hirten, im Wesentlichen ein selbständiges, die Antike nur als Studienmaterial verwendendes Werk vor uns. Lehnen sich die statuarisch dastehenden Gestalten — so die schon genannten Apostel in S. Nazario e Celso und die Heiligen in der zweiten Zone von St. Apollinare Nuovo — an die antiken Vorbilder enger an, so tritt uns doch auch hier, vor Allem in den recht mannichfaltigen Kopftypen, ein individuelles Verhalten der betreffenden Künstler entgegen.

Für den Zusammenhang der ravennatischen Kunst des V. Jahrhunderts mit der oströmischen derselben Zeit erwähnt Redin S. 222 ein Mosaikbild in der alten Apsis der bei dem Dorfe Kiti auf Cypern befindlichen Kirche Παναγία Ἀγγελόκτιστος auf Grund einer ihm seiner Zeit von Herrn Smirnoff mitgetheilten Photographie und Beschreibung. Inzwischen hat der letztere Forscher eine vortreffliche Abhandlung über dieses Bild sowie ein anderes, in wenigen Ueberresten erhaltenes in der alten Apsis der Kirche Παναγία Καναχαρία ebenfalls auf Cypern, unter Beigabe von Abbildungen, in der russischen „Byzantinischen Zeitschrift“ 1897, Heft 1 und 2 veröffentlicht.

In beiden Apsiden bildet Maria mit dem Christuskinde den Mittelpunkt der Darstellung. In dem Mosaik der Παναγία Ἀγγελόκτιστος, wohl aus dem V. oder dem Anfange des VI. Jahrhunderts, steht Maria aufrecht zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel, auf demjenigen in der Kirche Παναγία Καναχαρία, wahrscheinlich aus dem VI. Jahrhundert, thront sie, ebenfalls zwischen zwei Engeln.

Wenn auch Smirnoff Unterschiede in der musivischen Ausführung zwischen dem von ihm für alexandrinisch gehaltenen ersteren Bilde und den gleichzeitigen ravennatischen Mosaiken hervorhebt, so ist dasselbe doch für die Frage nach dem Ursprunge der ravennatischen Mosaiken insofern von grosser Bedeutung, als wir hier in einem unzweifelhaft oströmischen Werke verwandte Züge antreffen, wie denn Redin mit Recht die Aehnlichkeit des Erzengels Gabriel im cyprischen Mosaik mit dem Laurentius in St. Nazario e Celso sowohl im Kopftypus als auch im Bewegungsmotiv betont. Vor Allem aber scheint mir wichtig, dass das cyprische Werk einen nicht geringeren Abstand von der fertigen byzantinischen Kunst zeigt als die gleichzeitigen ravennatischen Mosaiken. Hier wie dort ist eben die oströmische Kunst noch in ihrer Entstehung begriffen und noch nicht ins Stadium der Einförmigkeit getreten, das sich in dem zweiten, mich an die ravennatischen Werke aus dem VI. bis VII. Jahrhundert erinnernden cyprischen Mosaik bereits ankündigt.

Die ravennatischen Mosaiken aus dem VI. Jahrhundert in San Vitale, der Kapelle des erzbischöflichen Palastes und Sant Apollinare in

Classe zeigen uns bereits die Anfänge jenes Erstarrens, das nur zu bald zu der unerfreulichen Einförmigkeit der späteren byzantinischen Kunst führen sollte. Wohl stossen wir in S. Vitale auch noch auf freier bewegte Gestalten, wie diejenigen des Moses in drei Situationen: bei der Heerde, am feurigen Busch und bei der Gesetzgebung, aber schon das Volk unterhalb der letzteren Gestalt zeigt uns jene, in der späteren byzantinischen Kunst immer wieder anzutreffende conventionelle Art, eine Volksmenge darzustellen, wobei über den Gestalten des Vordergrundes fast nur die oberen Theile der Köpfe der übrigen zum Vorschein kommen und die Zahl der Füsse eine zu geringe ist.

Das Lünettenbild mit der Bewirthung der drei Engel durch Abraham und der Opferung Isaak's ist eine bedeutende Composition, die Stellung des Abraham bei der beabsichtigten Opferung, wie er, das Schwert in der Rechten, sich lebhaft nach der Hand Gottes umsieht, macht den Eindruck des unter Benutzung altchristlicher Reliefs und doch wohl auch einer antiken Statue[22]) individuell Empfundenen.

Sowohl der (in der späteren byzantinischen Kunst häufig ähnlich vorkommende) Kopf des Greises, wie auch die anmuthigen Köpfe der drei hinter dem Tische sitzenden Engel der zuerst genannten Scene — auch sie kommen in ähnlicher Stellung in der späteren byzantinischen Kunst oft vor und zwar nicht selten als Allegorie der Dreieinigkeit[23]) — zeigen einen, der Situation entsprechenden Ausdruck. Doch ist derselbe durch einen, für die byzantinische Kunst so charakteristischen feierlichen, das ganze Bild beherrschenden Ton gedämpft.

In noch höherem Masse ist dieser feierliche Charakter der Darstellung der Opfer Abel's und Melchisedech's in der gegenüber befindlichen Lünette eigen. Wir haben eine gottesdienstliche Handlung an einem reich ausgestatteten Altar vor uns, nur dass dieser nicht in einer Kirche, sondern in einer Landschaft steht. Die Zusammenstellung von Abel und Melchisedech sowie die feierliche Haltung der beiden, ihre Opfer nach der Hand Gottes hin hoch emporhaltenden Gestalten deutet auch sofort darauf, dass wir es nicht mit einem historischen, sondern einem allegorisch-dogmatischen Bilde zu thun haben. Bekanntlich handelt es sich hier, wie auch bei dem dritten alttestamentlichen Opfer, demjenigen Abraham's, um einen Hinweis auf die Eucharistie[24]).

Ein feierlich-ceremoniöses Gepräge hat sodann vor Allem das Mosaikbild in der Halbkuppel der Apsis, wo der auf einer blauen Sphäre thronende jugendliche Christus dem von einem Engel herbeigeführten S. Vitalis die Krone reicht, während zu der andern Seite Christi der Bischof Ecclesius, mit dem Modell der Kirche in den gewandbedeckten Händen, durch

---

[22]) Eine solche hat dem Künstler zweifellos bei der Gestalt der Sara als Vorbild gedient, welche, wie Richter a. a. O. S. 79 mit Recht bemerkt, an die s. g. Pudicitia im Vaticanischen Museum erinnert.

[23]) Vergl. Richter a. a. O. S. 79.

[24]) Vergl. meine Bemerkungen darüber im Repert. Bd. XIV, S. 459 f.

einen zweiten Engel herbeigeführt und Christus empfohlen wird. Die beiden Engel haben freundlich ihre Hand auf die Schulter ihrer Schützlinge gelegt.

Auf die apokalyptische Bedeutung dieses Christus weist die mit sieben Siegeln ausgestattete Schriftrolle in seiner linken Hand hin. Die Anbringung eines solchen apokalyptischen Bildes im Altarraume erklärt sich, nach Redin, völlig durch die dem Sophronius und Germanus zugeschriebenen Erklärungen der Liturgie, wonach die Altar-Erhöhung auf die Wiederkunft Christi hinweise. In der Schrift des Kyrillos von Alexandrien über die Anbetung im Geiste und in der Wahrheit liest man die Worte: „Der göttliche Altar ist bildlich Immanuel, durch welchen wir zu Gott, dem Vater kommen.“ Unser Mosaikbild zeigt denn auch den jugendlichen „Immanuel“-Typus, wie derselbe in der späteren byzantinischen Kunst uns oft, sei es als Brustbild oder in ganzer Figur (auf Grund von Jesaias VII, 14) begegnet. Redin, der schon früher in einer Abhandlung über byzantinische Bilderhandschriften in den Bibliotheken zu Venedig, Mailand und Florenz (im Journal des Ministeriums der Volksaufklärung, St. Petersburg 1892) über den Immanuel-Typus gehandelt hatte, bringt eine Reihe solcher Darstellungen des jugendlichen Christus bei.

In Betreff eines Theiles der Composition: der Empfehlung des um den Bau von S. Vitale verdienten Bischofs Ecclesius, möchte ich darauf hinweisen, dass in einer in der Zeit Justinian's erbauten unzweifelhaft byzantinischen Kirche eine ähnliche Scene zu sehen war. In der Rede des Chorikios,[25]) in welcher er die malerische Ausschmückung der Kirche des h. Sergius in Gaza schildert, wird nämlich in Betreff des Mosaikbildes der Haupt-Apsis berichtet, in der Mitte sei die Muttergottes mit dem Sohne auf dem Schoosse dargestellt, der h. Sergius habe dem Erbauer der Kirche, (der, wie es scheint, das Modell der Kirche tragend dargestellt war), die Hand auf die Schulter gelegt und blicke ihn freundlich an, es sei ersichtlich, dass er ihn der Jungfrau und dem Kinde empfehle.

Zeigt das Mosaikbild in der Wölbung der Apsis von S. Vitale das feierlich ceremoniöse Element bereits in hohem Masse in ein kirchliches Bild gedrungen, so bezeugen die beiden, unterhalb desselben befindlichen berühmten Darstellungen des Kaisers Justinian und der Kaiserin Theodora mit ihrem Gefolge, dass in der Regierungszeit des ersteren es für angemessen angesehen wurde, die Herrscherfamilie mit dem ganzen Pompe des höfischen Ceremoniells an hervorragender Stelle der Kirche zu verherrlichen. Beljajeff, in seinem Buche Byzantina, hat darauf hingewiesen, dass das Justinianbild einen der „Ausgänge“ des Kaisers zum Gegenstande habe, wie sie in der, zu einem grossen Theil auf alten Bestimmungen aus der Zeit Justinian's beruhenden „Hofordnung“ Constantin's VII. Porphyrogenetos geschildert werden. Auf Grund dieses Ceremonials beschreibt Redin unser Bild in folgender Weise:

---

[25]) Chorizii Gazaei orationes, declamationes, fragmenta, ed. Boisonade, p. 86.

Der „Ausgang“ hat die Kirche noch nicht erreicht, denn Justinian hat noch das στέμμα auf dem Haupte, während die Kaiser beim Eingange in die Kirche die Krone abnahmen. Er hat im Narthex Halt gemacht, zu seiner Rechten (subjectiv links) steht seine Wache und sein Hofgefolge, links (subjectiv rechts) empfangen ihn die Geistlichen, welche hier (im Narthex) den Kaiser behufs der Vollbringung des „kleinen Eingangs“ zu erwarten pflegten.

Diese Geistlichen waren der Patriarch, der ein Kreuz trug, der Archidiakon mit dem Evangelium und einige der Diakone mit Weihrauchfässern und Lichten in den Händen. Im Mosaikbilde nimmt der Erzbischof Maximian die Stelle des Patriarchen ein; wegen Raummangels sind von den Geistlichen zweiten Ranges nur der Archidiakon mit dem Evangelium und ein Diakon mit dem Rauchfass dargestellt. Die Ceremonie des „Einganges,“ bei welcher der Patriarch vor dem Kaiser zu räuchern hatte, ist bereits zu Ende geführt, und so befindet sich denn das Weihrauchfass wieder in der Hand des Diakon. Die Procession ist in dem darauf folgenden Momente dargestellt, wo sie im Begriffe ist, die Kirche zu betreten. Nach dem Ceremonial hat hiebei der Patriarch mit seiner Linken den Kaiser an der Rechten zu halten, was im Mosaikbild in Anbetracht der Schale mit Gold in den Händen des Kaisers nicht dargestellt ist. Diese Schale ist das Geschenk, welches von den Kaisern der Kirche dargebracht zu werden pflegte, und das namentlich in einem Gefässe mit Geld oder in Kelchen, Kelchdecken und dergleichen bestand. Das andere Bild stellt den „Ausgang“ der einen Kelch als Geschenk darbringenden Kaiserin dar. Hier scheint der Ort der Frauen-Narthex zu sein, wie ein solcher sich in der Sophienkirche befand. „Diesen Bildern liegt nicht etwa die Erinnerung an eine wirklich stattgehabte Procession Justinian's zur Kirche S. Vitale zu Grunde, sondern an eine Wohlthat, wie sie gewöhnlich bei solchen „Ausgängen“ erwiesen wurde. Justinian mochte ein Geschenk beim Bau der Kirche gespendet haben oder ein solches vielleicht alljährlich senden.“

Was die Entstehungszeit der Mosaiken in der Kapelle des erzbischöflichen Palastes betrifft, als welche bald das fünfte, bald das sechste Jahrhundert angenommen wird, so stimmt der Verfasser, insbesondere auf Grund der in der That grossen Uebereinstimmung der Apostelmedaillons mit denen in S. Vitale, der letztern Ansicht zu.

Ins sechste Jahrhundert gehört ferner unter den Mosaiken in St. Apollinare in Classe das Bild in der Apsis-Wölbung: jene merkwürdige symbolische Darstellung der Verklärung, wo statt der Gestalt Christi ein grosses, von einem mit Edelsteinen geschmückten Kranze umgebenes, mit dem Brustbilde Christi ausgestattetes Kreuz zwischen den Halbfiguren des Moses und Elias in der Luft schwebt und statt der drei Apostel unten drei Lämmer erscheinen, während die auch hier auf die Eucharistie hinweisende Darstellung der Opfer Abel's, Abraham's und Melchisedech's, so wie das Ceremonialbild — der Erzbischof Reparatus erhält vom Kaiser Constantin IV. Pogonatus eine Urkunde, die gewisse Privilegien enthält — im siebenten Jahrhundert entstanden sind.

Zeigen schon die beiden Processionsbilder in S. Vitale mit den ausdruckslosen Köpfen, — obgleich die letzteren zum Theil, so besonders bei Justinian und Maximian Portraits zu sein scheinen, — mit den steifen, gleichmässigen Stellungen, der trockenen harten Behandlung der Gewänder, die wie aus Blech gefertigt erscheinen, eine Leblosigkeit, die doch wohl nur theilweise durch die Absicht, eminent feierliche ceremoniöse Darstellungen zu liefern, der Hauptsache nach aber durch das schon beginnende Erstarren der byzantinischen Kunst zu erklären ist, so lässt das Ceremonialbild in St. Apollinare in Classe, welches in entschiedenster Anlehnung an das Justinianbild in S. Vitale geschaffen ist, bereits jeden Funken von Leben vermissen, und in noch höherem Masse steht das Opferbild in St. Apollinare demjenigen in S. Vitale an Ausdruck nach. Blickt in dem letzteren Melchisedech begeistert zu der Hand Gottes empor, so starrt der das Brot brechende Priester in St. Apollinare in Classe unheimlich vor sich hin. Diesen Werken gegenüber habe ich den Eindruck, dass ihr Urheber besonders talentlos gewesen oder — dass die byzantinische Kunst des VII. Jahrhunderts in starkem Verfall begriffen war.

Die Mosaiken in St. Apollinare in Classe sind in sehr schadhaftem Zustande auf uns gekommen. Hier spielen spätere Restaurationen eine grosse Rolle, doch sind dieselben für die kunstgeschichtliche Forschung insofern nicht sehr gefährlich, als sie meist mit unglaublicher Roheit auf Stuck mit Nachahmung der Würfel aufgemalt sind, (was schon zum Theil auf den Photographien wahrzunehmen ist), und nicht leicht zu Missverständnissen führen können, wie dieses z. B. bei dem Kopfe Christi im Baptisterium der Orthodoxen der Fall gewesen, welcher, in Folge der technisch geschickten Erneuerung lange für ursprünglich gehalten wurde. Freilich hat neben diesem rohesten Verfahren auch das Einsetzen von weissen Würfeln, auf die man sodann malte[26]), sowie auch die Verwendung von farbigem Glasmosaik stattgefunden.

Ueber diese Restaurationen in St. Apollinare in Classe mögen einige Bemerkungen auf Grund meiner an Ort und Stelle gemachten Aufzeichnungen hier ihren Platz finden:

Das Opferbild. Abel: Die Beine sind musivisch in roher Technik ausgeführt, so dass die Stücke nicht dicht an einander schliessen und sehr verschiedene Formen zeigen[27]); der Arm von den Fingern an bis über den Ellenbogen ist auf Stuck gemalt; am Kopfe sind nur die Wangen alt, Haare, Stirn, Augen, Mund sind auf Stuck gemalt und bilden ein sog. hübsches modernes Gesicht.

Abraham: Haupthaar, Bart, Mund, rechtes Auge auf Stuck gemalt, Stirn, Wangen, Nase und linkes Auge erhalten, doch scheint letzteres re-

---

[26]) Vergl. Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. der ital. Mal. Deutsche Ausg. von Jordan I, S. 29, Anm. 31.

[27]) Crowe u. Cavalcaselle a. a. O. haben wohl Recht, wenn sie hier von Reparaturen sprechen, durch welche die Beine wassersüchtig erscheinen.

touchirt; das Obergewand ist auf der Brust, ferner im unteren Theile und in den Schattenpartieen der Aermel auf Stuck gemalt.

Isaak: Der rechte Theil des Haares ist auf Stuck gemalt, Augenbrauen und Augen scheinen von einem Restaurator auf Mosaikgrund gemalt zu sein, Nase und Mund sind theils ebenfalls auf die Würfel, theils auf Stuck gemalt. So macht denn das Gesicht einen durchaus modernen Eindruck. Die Hände sind auf Stuck gemalt. Die Umrisse der Gewänder in dem Opferbilde sind theilweise auf die Würfel gemalt, so dass es Würfel giebt, die zur Hälfte braun, zur Hälfte grün oder gelb u. s. w. sind.

Bei Melchisedech ist der Kopf gut erhalten. Der goldene Randstreifen des Schulterschmuckes sowie das Untergewand sind grossen Theils auf Stuck gemalt.

In traurigem Zustande ist das Ceremonialbild auf uns gekommen. Hier ist die dritte Figur, von dem linken Ende an gerechnet, einer der beiden Brüder und Mitregenten des Kaisers Constantin IV., ganz auf Stuck gemalt. Die Gewänder der anderen Gestalten sind, mit Ausnahme derjenigen der drei äussersten rechts, an denen nur die untersten Theile auf Stuck gemalt sind, grossentheils gemalt, desgleichen auch sämmtliche Füsse und der Boden, auf dem sie stehen. Wie weit die Köpfe alt sind, bedarf noch einer eingehenden Untersuchung. Die Köpfe des Erzbischofs Reparatus und des Kaisers, desgleichen die Köpfe der drei Gestalten am rechten Ende des Bildes (zwei derselben sind Diakone) scheinen im Wesentlichen ursprünglich zu sein, während die sentimental emporblickenden Augen des die gewandbedeckten Hände nach dem Erzbischof hin ausstreckenden Nachbars des letzteren mir auf eine Erneuerung hinzuweisen scheinen. An dem Kopf des zweiten Bruders des Kaisers (zweite Figur von links gerechnet) soll, nach Redin, nur der obere Theil mit dem Diadem alt sein.

Besser erhalten erscheinen auf den ersten Blick die Einzelgestalten der Bischöfe Ursus, Severus, Ecclesius und Ursicinus zwischen den Fenstern der Apsis, es sind nämlich nur die unteren Theile derselben sowie der umrahmenden Architektur auf Stuck gemalt. Nur fragt sich, ob nicht an diesen Gestalten eine spätere musivische Erneuerung stark betheiligt ist; an dem Hintergrunde, von dem sich die Figur des Ursus abhebt, sah ich an einer schadhaft gewordenen Stelle eine zweite untere Reihe von Würfeln. Die Köpfe zeigen eine so ins Einzelne gehende Ausführung der Gesichtszüge[28]), dass man an ihrer Ursprünglichkeit zweifeln möchte. Den Kopf des Ursicinus halten denn auch Crowe und Cavalcaselle für „ganz neues Mosaik." Mir scheinen aber auch die übrigen verdächtig.

Die Gestalten der beiden Erzengel an den Mauerpfeilern des Triumphbogens weisen wenig Ursprüngliches auf. Der Kopf Gabriel's und der grösste Theil seines Gewandes sind gemalt, am Kopfe Michael's erregt

---

[28]) Bei den Köpfen des Ursus und des Severus notirte ich an Ort und Stelle, dass sie sehr sorgfältig aus weit kleineren Steinchen, als die Gewänder, zusammengesetzt seien.

ein gewisser moderner Zug Verdacht, der untere Theil seines Gewandes ist gemalt.

Nachdem Redin noch auf Grund der Ricci'schen Photographie nach einer Durchzeichnung der im Jahre 1847 von König Friedrich Wilhelm IV. erworbenen Apsis- und Triumphbogen-Mosaiken der Kirche des heiligen Michael in Africisco gehandelt und sodann die auf uns gekommenen Nachrichten über die zu Grunde gegangenen Mosaiken einer eingehenden Besprechung unterzogen, stellt er die politisch- und kirchengeschichtlichen Thatsachen zusammen, die die Einwirkung der byzantinischen Kunst auf die ravennatische erklären. Hier kann nur ein kurzer Auszug aus diesem Schluss-Abschnitte gegeben werden:

An der Spitze der Kirche von Ravenna standen von ihrer Begründung an bis zum V. Jahrhundert viele griechische oder syrische Bischöfe. Galla Placidia hatte ihre Erziehung im Palast von Constantinopel erhalten und stand somit unter dem Einflusse der byzantinischen Cultur. Auch Theoderich lebte bis zu seinem achtzehnten Jahre in Constantinopel und wurde mit der Zustimmung des byzantinischen Hofes König von Italien. Besonders gross musste der Einfluss von Byzanz in der Zeit des Exarchats werden. Er zeigte sich auf allen Gebieten des Culturlebens[29]; ein grosser Theil der höchsten weltlichen und kirchlichen Aemter wurde Griechen anvertraut; Ravenna besass eine bedeutende griechische Colonie; syrische Kaufleute; griechische Mönche, Fabrikanten, Geldwechsler. Es verbreiteten sich griechische Trachten und Sitten, sowie der Cultus griechischer Heiliger. Kunstgeschichtlich wichtig ist es, dass schon unter den von Agnellus[30] aus Anlass der inneren Ausstattung der Basilika des Ursus genannten Künstlern neben römischen Namen auch griechische vorkommen: Euserius (oder Cuserius) Paulus, Agatho. Die griechischen nach Ravenna übergesiedelten Meister werden eingeborene Schüler erzogen haben.

Das vortreffliche Werk Redin's steigert den schon seit langem sich fühlbar machenden Wunsch, baldmöglichst eine treue farbige Veröffentlichung der Mosaiken Ravenna's zu erhalten.

---

[29]) Diehl, Etudes sur l'administration byz. dans l'exarchat de Ravenne, liv. III, ch. 2: L'Hellénisme dans l'Italie byzantine; Frothingham, Notes on Byz. art and culture in Italy (American Journal of Archaeology 1895, 158—159).

[30]) Lib. pont. a. a. O. p. 288, 289.

Der Laokoon und Michelangelo's gefesselter Sklave.

Von **Oscar Ollendorff.**

Es ist noch nicht darauf hingewiesen worden, dass zwischen der Gestalt des Laokoon in der berühmten antiken Gruppe und dem sogenannten „gefesselten Sklaven“ des Michelangelo eine bemerkenswerthe Analogie besteht.[1]) In beiden Fällen ist heroisches Leiden dargestellt. Laokoon, in der Fülle der Kraft, hat den Widerstreit gegen die Schlangen noch nicht völlig aufgegeben. Die aufgestemmten Beine — das rechte erhöht auf den Steinplatten des Altars, das linke auf dem Erdboden — und ebenso der linke Arm und der Oberkörper zeigen noch den Versuch, dem Verderben zu entrinnen; der zurückgebeugte, aufwärts gewendete Kopf dagegen dient dem Kampfe nicht mehr, Bewegung und Ausdruck des Gesichts sprechen nur vom Leiden. Wenn Laokoon mit dem Rumpfe nach rechts hinstrebt und denselben zugleich quer wendet, so ist diese ganze Art des Ausweichens, die nur die oberen Theile des Rumpfes von der Bissstelle weiter entfernt, unwillkürlich und nicht eigentlich zweckmässig. Das Senken der linken Schulter und das Niederzucken des Hauptes sind zunächst auch Reflexbewegungen, die dem Bisse folgen. Hierbei wenden sich aber zugleich der Kopf und der Blick der Augen aufwärts, und dies ist ein getrennter, rein seelisch bedingter Vorgang. Der Priester richtet sein Qualen-Antlitz zum Himmel. — Goethe sagt in seinem Aufsatz über Laokoon: „Der höchste pathetische Ausdruck, den sie (die bildende Kunst) darstellen kann, schwebt auf dem Uebergange eines Zustandes in den andern. Bleibt alsdann bei einem solchen Uebergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie es beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in einem Augenblick vereinigt sind.“

[1]) Photographien geben die Laokoongruppe stets von vorn, den gefesselten Sklaven so, dass Beine und Rumpf im Profil, der Kopf in Dreiviertel-Wendung erscheinen. Bei diesen verschiedenen Ansichten, jede von den Künstlern für die Betrachtung ihres Werkes allein oder hauptsächlich gedacht, tritt die im Folgenden besprochene Analogie am schlagendsten hervor, nicht, wenn man etwa den Laokoon von der Seite oder den Gefangenen en face ansieht und auf diese Weise künstliche Einheit des Schau-Standpunktes herstellt.

Streben und Leiden in einem Augenblick vereinigt, dies ist auch das Motiv des heroischen Gefangenen.[2]) Auch er ist gefesselt, wenngleich nicht durch Schlangen, auch in ihm sehen wir eine grossartige Natur, gewaltig ringend und gewaltig leidend, auch er ist sich klar bewusst, dass sein Ringen nach Erlösung ein vergebliches Bemühen ist. Doch handelt es sich nicht nur um eine Analogie des Grundmotivs. Im Einzelnen bietet sich den Augen die ähnliche Stellung der Beine, die Querstellung des Rumpfes — beim Gefangenen freilich viel schroffer durchgeführt — und endlich der nach aufwärts gewendete Kopf und Blick.[3]) Wie der Priester, so sieht Michelangelo's Erden-Gefangener zum Himmel und indem bei Michelangelo das körperliche Leiden mehr zurücktritt, wird das seelische Motiv dieses Blickens auf's Tiefste und Allseitigste im Ausdruck entwickelt. Die leidenschaftliche Gefangenengestalt des Florentiners erscheint neben dem Laokoon ruhig; das erhabene Leben in ihr tritt noch dringender hervor. Es ist nicht ohne Berechtigung, wenn man sagt, dass der heroische Gefangene ein zugleich gemässigter und erhöhter, rein geistig[4]) gedachter Laokoon sei. — Man bemerke nun ferner, dass in dem jüngsten Sohn der Laokoongruppe ein sich hingebendes Leiden dem heroischen Leiden des Vaters gegenüber tritt. In gleichem Sinne hat Michelangelo in dem schlafenden Gefangenen ein Gegenbild zu dem heroischen geschaffen. Die Analogie zwischen dem jüngsten Sohn und dem schlafenden Gefangenen ist nicht weitgehend, aber es ist eine auch in manchem Einzelnen nachweisbare Analogie vorhanden. Vielleicht erwartet jetzt der verehrte Leser die Behauptung, dass die Laokoongruppe auf Idee und Gestaltung der Gefangenen entschiedenen Einfluss geübt habe. Jeder, der nachprüft, wird, denke ich, die behaupteten Beziehungen bemerken, und alles Historische lässt sich zur Aufstellung einer Beeinflussungs-Theorie scheinbar trefflich an. Im

---

[2]) Ueber die Bezeichnung des „gefesselten Sklaven" als „heroischen Gefangenen" und über die Bedeutung dieser Gestalt und seiner Genossen am Juliusdenkmal vergl. Oscar Ollendorff, Michelangelo's Gefangene im Louvre; die Studie wird demnächst in der „Zeitschrift für bildende Kunst" erscheinen.

[3]) Natürlich fehlt es auch nicht an Unterschieden. Der Gefangene steht, Laokoon sitzt; doch ist gerade diese, dem Worte nach so wesentliche Unterscheidung nicht wesentlich für das Auge, weil sich nämlich das eigenthümliche Stellungs-Motiv des Gefangenen dem Sitzen, das Sitzen des Laokoon aber dem Stehen annähert. Bei der Haltung des Oberkörpers zeigt nur die Querstellung Verwandtes, im Uebrigen sind die Bewegungen von Rumpf und Armen, hier durch den Sprengversuch, dort durch den Schlangenbiss, bedingt und demgemäss von einander abweichend. Das Niederzucken des Hauptes nach links fehlt mit seiner ursächlichen Grundlage bei dem Gefangenen. Alle diese Unterschiede — und welche immer man ihnen noch hinzufügen möchte — können die vorhandene Analogie keineswegs aufheben.

[4]) Die körperliche Fesselung ist nur Symbol für irdische Fesseln, die kein Seiler geflochten und kein Schmied gehämmert hat.

Frühjahr 1506 wurde der Laokoon in den Ruinen des Tituspalastes gefunden. Michelangelo war unter den Ersten, welche die Gruppe zu sehen bekamen. Es ist ganz selbstverständlich, dass er das antike Wunderwerk genau betrachtet hat, doch wird dies zum Ueberfluss noch geschichtlich beglaubigt, da er und Christoforo Romano die Prüfung übernahmen, ob die Gruppe aus einem einzigen Stück Marmor gearbeitet sei oder nicht. Sind die beiden Gefangenen auch erst nach 1513 geschaffen, ein Samenkorn geistiger Anregung kann lange in der Seele schlummern, ehe es, durch geeignete Umstände zum Wachsthum angeregt, sichtbarlich emporwächst. Trotzdem und alledem besteht, wie ich glaube, kein reales Wechselverhältniss zwischen Laokoon und den Gefangenen, und zwar ist es Michelangelo's Matthäusstatue, welche uns vor dem Irrthum einer solchen Annahme bewahrt. Durch Wölfflin's Verdienst wurde der in früherer Zeit sehr stiefmütterlich behandelten Matthäusstatue die ihr gebührende bedeutsame Stellung in Michelangelo's künstlerischem Entwickelungsgang eingeräumt. Diese unvollendete Apostelgestalt ist nun entweder vor dem Herbst 1504 oder im Sommer 1506, keinesfalls später entstanden.[5]) Trieb

[5]) Wölfflin schreibt: „. . . dass er (der Matthäus) dagegen noch in Florenz und zwar vor dem Herbst 1504 entstand, scheint mir unzweifelhaft." (H. Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo. 1891. p. 58.) Es ist, von stilkritischen Gesichtspunkten aus, zunächst schwierig, sich in diese frühe Datirung zu finden. Trotz der einzelnen Beziehungen zu Michelangelo's Florentiner Werken, die Wölfflin angiebt, bleibt des Matthäus' Erscheinen unter jenen überraschend. Aber es sprechen nicht nur stilistische Gründe, die Wölfflin allein in's Feld führt, sondern unterstützend auch die Documente für die Zeit vor 1508. Mir scheint nur, dass auch noch der Sommer 1506 als Epoche der Entstehung möglich, ja besonders wahrscheinlich ist. Am 24. April 1503 waren die Apostel bestellt. Am 25. Januar 1504 war der David „so gut wie fertig"; aus der Werkstätte in's Freie wurde derselbe erst am 14. Mai 1504 gezogen. Neben dem David hat Michelangelo schwerlich etwas anderes Bedeutendes begonnen; dies ist hier so wenig anzunehmen wie neben dem Carton, der den Winter 1505 ganz ausfüllt. Es bleibt die Zeit zwischen David-Vollendung und Carton-Beginn. Nun erwähnt Condivi nach dem David eine Ruhepause in Michelangelo's bildhauerischer Thätigkeit. Er habe heimathliche Redner und Dichter gelesen und Sonette zu seinem Vergnügen gemacht. In diese Epoche setzt Scheffler, was gar sehr einleuchtet, die erste intensive Beschäftigung mit Platonischer Philosophie. Ferner liest man in den Deliberazioni dell'Opera del Duomo am 18. Dezember 1505: „. . . . . postquam dicti apostoli non sculpti sunt, nec videtur vel apparet qualiter sculpantur vel sculpiri possint" (Gaye Carteggio. 1840. Bd. II, p. 477), also als wenn in dieser Sache gar nichts gemacht und nichts zu hoffen sei. Dagegen berichtet Soderini am 27. November 1506 (a. a. O. p. 91. ff.) an den Cardinal von Volterra: „Significando alla S. V. che ha principiato una storia per il pubblico che sarà cosa admiranda, et cosìX II apostoli di braccia 4½ in V (?) l'uno che sarà opera egregia." Der Carton war offenbar im Wesentlichen im Frühjahr 1505 vollendet. Soderini konnte trotzdem in Anbetracht der Ausführung des Carton's als Fresko sagen, Michelangelo habe eine „storia" angefangen. Und selbst wenn Michelangelo

es aber in jenen Jahren Michelangelo dazu, den Matthäus, so wie er es that, zu bilden, dann bedurfte er keiner antiken, hellenistischen Anregung mehr, um zu dem heroischen Gefangenen und den Tageszeiten der Medicikapelle fortzuschreiten. Wurde der Matthäus erst im Sommer 1506 geschaffen, so könnte in einem sehr eingeschränkten Sinne auf die Gestaltung dieses äusserlich und innerlich leidenschaftlich bewegten Apostels der Laokoon gewirkt haben. Der Laokoon könnte einer von den vielen Factoren sein, die Michelangelo über sein Ich aufklärten, ihn dazu hinleiteten, sein Eigenstes zu finden und auszusprechen. Die Analogie aber zwischen dem heroischen Gefangenen und der herrlichen antiken Gestalt, zwei Werken von so hohem und dauerndem Ruhme, ist an sich interessant, wenngleich sie uns historisch nichts Anderes lehrt, als dass grosse Künstler in weit von einander liegenden Kunstepochen durch ein verwandtes Grundmotiv zu verwandten Bildungen geführt wurden.

---

wie Condivi mittheilt, im Sommer 1506 noch Hand an den Carton gelegt, so blieb neben einer fast beendeten malerischen Thätigkeit Zeit für bildhauerische Arbeit, und nach dem gänzlich negirenden Bericht vom Winter 1505 theilt also Soderini 1506 ausdrücklich mit, die Apostel seien begonnen. Haben die Auftraggeber in jener Beschlussfassung von 1505 den Matthäus nicht todtgeschwiegen, hat Soderini nicht die Unwahrheit gesagt, so ist demnach der Sommer 1506 als Entstehungszeit des Matthäus sicher. Die Datirung in diese Epoche hätte den Vorzug, dass die Statue vom David noch durch die kurze, aber erlebnissreiche römische Periode getrennt und so begreiflicher würde.

Der Hamburger Meister vom Jahre 1435.

In elf Lichtdrucktafeln herausgegeben von Johannes Nöhring. Mit kunstgeschichtlichen Erörterungen von Hofrath Prof. Dr. Friedr. Schlie, Lübeck.

Als vor einer Reihe von Jahren Lichtwark eine stattliche Zahl von Bildern alter Hamburger Maler aus der Zerstreuung zusammengebracht hatte und mit ihrer Hilfe eine Vorstellung von der Kunst der Stadt in vergangenen Jahrhunderten bei den Besuchern der Kunsthalle hervorrief, da stand an der Spitze ein Zeitgenosse der Van Eyck, ein Unbekannter, dessen Bild, bis dahin von Wenigen gesehen, im Altarraum der Petrikirche gehangen hatte. Jetzt ist dieses Bild, Christus als Schmerzensmann, mit noch 10 andern Tafelbildern in gut gelungenen Nöhring'schen Lichtdrucken mit einem Text von Schlie publiciert worden.

Die Schweriner Galerie ist in dem Besitz der Ueberreste eines Altarschreines des Hamburger Meisters. Ebenso wie das Christusbild war auch dieser Altarschrein in einer Hamburger Kirche gewesen, in S. Johannis, wo er, wie Schlie durch die Identificierung mit einer Abbildung in Staphorst's Hamburgischer Kirchengeschichte aus dem vorigen Jahrhundert früher schon nachgewiesen hatte, die Capelle der Englandfahrer schmückte, die dort 1435 ihren Altar erhielten. Dadurch, dass die Legende des heiligen Thomas von Canterbury auf dem Altar direct auf die Englandfahrer Bezug nimmt, ist das Datum der Entstehung nicht vor 1435 zu setzen. Der Meister gehört offenbar zu den besten in Deutschland, von denen uns aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts Werke bewahrt sind. Firmenich-Richartz rühmt ihn schon in seiner Abhandlung über die Kölnischen Maler in der Zeitschrift für christliche Kunst (Bd. VIII S. 247), Schlie behandelt ihn jetzt ausführlicher, aber seine Schrift ist doch nur ein kurzer Begleittext der Nöhring'schen Lichtdrucke, der aus einer summarischen Einleitung und aus einer kurzen Inhaltsbeschreibung der einzelnen Tafeln besteht. Abgesehen von einer eingehenderen Charakterisirung der Bilder, die bei einem neu vor das Publicum gebrachten Meister wohl angebracht wäre, lässt sich auch an äusseren Angaben noch Manches zu den Bemerkungen Schlie's hinzufügen.

Schlie zeigt an der Hand der alten Abbildung, dass acht der Fragmente in Schwerin das innere, später auseinandergesägte Flügelpaar gebildet

haben, 2 Theile gehören zur Legende des heiligen Thomas, 6 zum Leben Christi. Das 9. Stück, die Gruppe der Frauen, bildete die linke untere Ecke des Mittelbildes, offenbar einer Kreuzigung. Auf der alten Abbildung sieht man diese Darstellung nicht, da der Altar dort mit geschlossenen inneren Flügeln gezeichnet ist. Die Angaben Schlie's kann man dahin vervollständigen, dass wir auch ein Hilfsmittel zur muthmasslichen Ergänzung des Mitttelbildes besitzen. Im Kopenhagener Museum befindet sich ein Schnitzaltar aus der Klosterkirche von Preetz in Holstein (No. 221) mit 2 Reihen Heiligenfiguren innen und der gemalten Anbetung der Könige und der Kreuzigung auf den Aussenseiten der Flügel. In dem Kreuzigungsbild sieht man die gleiche Frauengruppe mit dem Johannes wie auf dem Hamburger Altar, nur die äussere Frau der zweiten Reihe ist in ihrer Stellung verändert (vgl. die Abbildung). Wir haben also in diesem Flügelbild wohl auch im Uebrigen eine ungefähre Copie des Mittelbildes des Hamburger Altars zu sehen. Auch im Stil ist noch eine Verwandtschaft vorhanden, wenngleich der Preetzer Maler schwächer ist und wohl als ein Schüler des Hamburger angesehen werden kann. Dass Preetz von dem nahen Hamburg Kunstwerke erhielt, ist durchaus natürlich. Aber das Mittelbild des Hamburger Altars war annähernd quadratisch, während bei dem Preetzer Flügel die Höhe die Breite um ein Drittel übertraf. Dass der Nachahmer deshalb die Darstellung zusammengeschoben hat, ergiebt sich auch aus der Copie, denn das Kreuz Christi rückt hier in die Frauengruppe hinein, so dass die Richtung, in der Johannes zu Christus hinblickt, nicht mehr passt, ferner aber Longinus und sein Begleiter mit der Lanze in eine unmögliche Stellung zu Christus hinter die Frauen gelangt. Eine ähnliche Zusammenschiebung scheint auf der rechten Seite stattgefunden zu haben. Die Preetzer Malereien sind so sehr ruiniert, dass eine photographische Aufnahme die Composition nur undeutlich wiedergab.

Als zehntes Bild führt Schlie den kleinen Christus als Schmerzensmann im Leipziger Museum (No. 243) an. Die nicht angegebenen Masse betragen 0,305 m Breite und 0,42 m Höhe. Die alte blau und goldene Holzumrahmung, die mit der Tafel aus einem Stück besteht, ist mit vergoldeten in Blei gegossenen Blüthen besetzt. Schlie erwähnt nicht, dass sich auf der Rückseite der Tafel die Ueberreste eines grossen Christuskopfes wie auf einem Veronikatuch auf rothem Grund von der gleichen Hand gemalt befinden. Dies lässt darauf schliessen, dass wir die Thür eines kleinen Schnitzaltars oder den Flügel eines Ditpychons vor uns haben, denn der Veronikakopf, der wegen seiner schlechten Erhaltung jedenfalls als die Aussenseite anzusehen ist, passt als Darstellung nicht zu einem zweiten Flügel. Im Jahre 1804 wurde der Hamburger Dom abgerissen und die alten Bilder, an denen man kein Interesse fand, dem Zeichenlehrer Friedr. Ludw. Waagen geschenkt, der sie für seine Zeichenschule benutzen wollte. Waagen verliess 1808 Hamburg und nahm diese Sachen mit. Darunter befand sich auch „die Thür von einem kleinen zerbrochenen Altar". Möglich also, dass das aus Lampe'schem

Besitze stammende Bild der Leipziger Galerie jene aus dem Hamburger Dom herrührende und durch Waagen nach Sachsen gelangte kleine Altarthür ist, um so wahrscheinlicher, als der Maler Wilh. Tischbein in seiner Klage über den Abbruch des Domes unter den alten Bildern „auch mehrere Christusköpfe, darunter einige von alten Meistern, die aber nicht das Harte zeigten, welches gewöhnlich solche Bilder haben“, erwähnt.



Zu diesen Christusköpfen gehörte auch jedenfalls der dem Leipziger ähnliche aber vorgeschrittenere Schmerzensmann in der Hamburger Kunsthalle, den Schlie als letzte Nummer 11 anführt, denn auch dieser stammt aus dem alten Hamburger Dom; in die Petrikirche, aus der ihn Schlie herleitet, gelangte er erst nach dem Abbruch des Domes. Auch hier fehlen die Maasse (0,925 h., 0,68 br.), die der Verfasser doch bei den Schweriner Tafeln angiebt.

Weitere Forschungen werden vielleicht noch mehr Werke des Meisters herausfinden. So machte mich Herr Director Lichtwark darauf aufmerk-



sam, dass die lebensgrosse Zeichnung eines hl. Georg aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, die auf einem im Museum Hamburgischer Alterthümer bewahrten Steinpfosten eingeschnitten ist, von ihm herrühre, und ich muss mich seiner Ansicht durchaus anschliessen, dass die kräftige

individuelle Zeichnung des Kopfes und die Composition auf den Maler des Schweriner Altares weist.

Der Hamburger Meister gehört der Richtung an, die in Köln durch den Maler der Madonna mit der Bohnenblüthe vertreten ist; eher als aus der Kölner Schule selbst scheint er aber aus einer der verwandten Schulen in Westfalen oder in Hannover hervorgegangen zu sein. In seinen Compositionen steht er den Werken dieser Gegenden näher, so denen des Conrad von Soest und der allerdings jüngeren grossen Soester Altartafel im Berliner Museum No. 1222. War doch auch sein Vorgänger, der in Hamburg in Urkunden vom Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts mehrfach erwähnte Maler Bertram von Minden seinem Namen nach aus westfälischer Gegend. Die als Copie des Hamburger Mittelbildes betrachtete Preetzer Tafel (siehe Abb.) ist der aus der Barfüsserkirche in Göttingen stammenden, 1424 von Heinrich von Duderstadt gestifteten Kreuzigung im Museum in Hannover eng verwandt. Diese letztere zeigt auch in verstärktem Maasse die Eigenthümlichkeit des Hamburger Meisters, dass bei Köpfen, die ins Halbprofil gestellt werden, der Mund häufig aus der Mittelachse des Gesichtes nach der aus dem Bilde herausgekehrten Seite verschoben wird. Bei dem Hamburger Meister ist dies bei beiden Christusbildern, ferner bei dem gegeisselten und beigesetzten Christus, bei den Frauen rechts auf der Grablegung, bei den Begleitern des hl. Thomas bemerkbar. Verglichen mit dem Kölner Meister hat der Hamburger anatomisch weniger verstandene Köpfe, welche bei den Frauen weichlicher aber weniger zart, bei den Männern zuweilen ausdrucksvoller und individueller erscheinen.

Vor Allem zeigt er stark malerische Bestrebungen in der Composition, er sucht die Ueberschneidungen und Contrastbewegungen. Diese beiden Eigenthümlichkeiten treten fast bei jeder Darstellung des Schweriner Altares hervor. Schon das Terrain des Vordergrundes überschneidet mehrfach die figürliche Darstellung wie bei der Grablegung, der Kreuztragung und der Flucht des hl. Thomas. Bei der Kreuztragung ist es auffallend, wie bei allen 3 Vordergrundfiguren Arm und Schulter, auch bei Christus, rücksichtslos das Gesicht durchschneiden, ein Motiv, das sich auch beim auferstehenden Christus wiederholt. Auf diesem letzten Bild ist auch versucht, durch ein solches Voreinanderschieben von 3 Wächtern, dem Sarkophag, Christus und noch einem Wächter eine Raumtiefe zu erzielen, die aber hier wie auch auf mehreren anderen Tafeln nicht überzeugend gelingt. Die Geisselung Christi wird durch ein Gitter überschnitten, welches sie von der vorderen Gruppe des Pilatus trennt; die das Kind anbetende Maria gewinnt ihren Hauptreiz durch die Ueberschneidungen der sie umgebenden Engel. Auch beim Leipziger Christus ist die Composition sehr charakteristisch. In der Silhouette herrscht die Symmetrie, während in der Fläche durch Ueberschneidung von Christus und dem Engel, von Armen und Flügeln Belebung und Anregung in die Darstellung gebracht wird. In dem offenbar jüngeren Schmerzensmann in Hamburg ist das

Motiv des Engels aufgegeben und mehr auf die farbige Wirkung gesehen, die durch das Voreinanderschieben verschiedener Farbengründe erzielt wird. Vorne unten vor dem im Fleischton leuchtenden Körper erheben die Engel ein Gewebe mit roth und goldenem Granatmuster, andere Engel breiten hinter dem Rücken Christi den Purpurmantel aus und halten wieder hinter diesem einen anderen Stoff mit grün und goldener Zeichnung, alle mit umgeklappten Rändern, welche die hellere Unterseite zeigen. Endlich erscheint oben hinter dem letzten Vorhang der blaue leicht wolkige Himmel.

Zwischen beiden Christusbildern zeigt sich aber auch sonst eine Wandlung, nicht nur tritt im Hintergrund der wirkliche Himmel an Stelle des Goldgrunds, auch die Körperformen sucht der Künstler naturalistischer zu gestalten. Das ist deutlich an dem Contur der Rippen und der Arme zu bemerken, aber auch in der Milderung der herben conventionellen Züge im Leidensausdruck Christi. Wie gross der Zeitraum zwischen beiden Bildern ist, lässt sich natürlich nicht ohne Weiteres feststellen, eine Vergleichung mit den Christusdarstellungen auf den Schweriner Fragmenten zeigt uns nur, dass der Altarschrein in seiner Entstehung dem Leipziger Christus näher steht als dem Hamburger und jedenfalls vor dem letzteren entstanden sein muss.

Zum Reichthum in den Compositionen trägt neben den Ueberschneidungen die vielseitige Bewegung der Figuren bei, wie man sie bei der Kreuztragung oder Grablegung sieht. Durch complicierte Lage der Kopftücher und Turbane und durch kräftige sich überschneidende, doch stets klare Gewandfalten wird die Abwechselung noch gesteigert. Dabei bleibt die Hauptfigur immer im Schwerpunkt und tritt beherrschend hervor.

Die Farbe ist lebhaft und leuchtend und auch in ihr liebt der Kunstler die Wirkung durch starke Gegensätze, wenn er z. B. in der Grablegung die vom Rücken gesehene verhüllte Frau als dunkle Silhouette vom hellen Sarkophag abhebt, oder in der heiligen Nacht die Madonna als leuchtende Gestalt aus der dunklen Landschaft und dem vorgehaltenen Mantel sich herauslösen lässt.

Einen bestimmten Namen kann man dem Künstler bis jetzt nicht zuweisen. Die Hamburger Kämmereirechnungen (vgl. Koppmann Bd. II) nennen 1412 und 1415 einen Magister Nicolaus als Maler von Altartafeln, der aber für unsern Meister zu früh scheint, dann wird erst 1450 wieder der Maler Ludeken erwähnt, der bei dem Neubau des Rathhauses 16 Pfd. für Bemalung und Erneuerung von 25 Schildern erhielt.

Adolph Goldschmidt.

Litteraturbericht.

Christliche Archäologie 1896—1897.

I.

Italien.

Das Andenken De Rossi's ist kürzlich, am 17. November 1897, durch Aufstellung einer Büste in der Pontificia Accademia Romana di Archeologia geehrt worden, wobei der Vorsitzende der Akademie, der Abbate Cozza-Luzi, die Festrede hielt.[1]) Die Rede ist seither in den Dissertazioni der Akademie (Ser. II, t. VI) erschienen und bringt uns eine gute photographische Wiedergabe der Büste, welche die Züge des grossen Meisters aus den letzten Jahren vor seinem Tode wiedergiebt. Eine ähnliche Feier fand ebenfalls unter Aufstellung einer von den „Cultori" gestifteten Büste in Castel-Gandolfo statt, wo De Rossi bekanntlich gestorben ist.

Von der Fortsetzung seiner monumentalen Werke hörte man in der letzten Zeit wenig. Der IV. Band der Roma sotterranea scheint, unter Mitwirkung Wilpert's, endlich in Fluss gekommen zu sein; den II. Theil von Band II der Christlichen Inschriften, den uns Gatti versprach, erwarten wir noch.

Die Thätigkeit der christlichen Archäologen Italien's hat sich seither fast ganz in die Zeitschriften geflüchtet; das ist kein günstiges Zeichen für das der Sache zugewandte Interesse. Von selbständigen Publicationen ist wenig zu sagen.

In erster Linie kann da die Sammlung der christlichen Inschriften Mailands genannt werden, welche Forcella und Seletti herausgegeben haben.[2]) Der Erstere dieser Gelehrten ist durch seine Herausgabe der frühmittelalterlichen und modernen Inschriften Mailand's bereits bekannt[3]): das hier gebotene Werk erstrebt schon vermöge seines Materials einen grösseren wissenschaftlichen Werth. Die Sammlung geht in 254 Nummern bis auf

---

[1]) Cozza-Luzi, Discorso. La dedica del busto di Giov. Batt. de Rossi nella Pont. Accad. Rom. di Archeol. 18 nov. 1897. Roma, Tipogr. Vaticana 1897. 4°.

[2]) Iscrizioni christiane in Milano anteriori al IX secolo. Edite a cura di V. Forcella e di E. Seletti. Codogno, Tipogr. Editr. A. G. Cairo, 1897. 8°.

[3]) Iscrizioni delle Chiese e degli altre Edifici di Milano del secolo VIII ai giorni nostri racolte da Vincenzo Forcella per cura della Soc. Stor. Lombarda. Mil. 1889—1893. 12 voll. 8°.

das neunte Jahrhundert herab; von durch Beisetzung des Consulats datirten Inschriften ist die älteste aus dem Jahre 244, die jüngste von 536. Jene aus dem Jahre 244 ist zwar angeblich in dem altchristlichen Coemeterium des Caius bei S. Ambrogio gefunden (jetzt, nachdem sie lange in dem Pavimentder Basilika gelegen, in dem Atrium derselben aufgestellt); aber ihr bekannter Wortlaut ARMENIVS PEREGRINVS VC, mag er auch, wie schon Marini und Henzen angenommen haben, auf den Consul ordinarius von 244 gehen, trägt keinerlei Zeichen des Christenthums an sich und gehört also wahrscheinlich gar nicht hierher. Die Herausgeber machen sich darüber keine Sorgen. Geben solche Details kein sehr günstiges Bild von ihrer Genauigkeit, so lässt ihre exegetische Behandlung der Texte Vieles zu wünschen. So drucken sie zum Beispiel 224 f. die sog. Distichen des h. Ambrosius ab, ohne eine Ahnung von der neuesten Litteratur über dieses interessante epigraphische Monument zu verrathen. Nachdem Muratori, Puccinelli, Allegranza, Labus, Ferrario, Biraghi, zuletzt Mommsen (Inscr. Galliae Cisalpinae CIL., V, 2 [1877]) die Mailänder Tituli zum grössten Theil herausgegeben hatten, war das Geschäft einer Sammlung derselben nicht allzu schwer. Von diesen Publikationen abgesehen, kamen aber auch handschriftliche Vorarbeiten in Betracht, von denen die Herausgeber Einiges benutzt haben, Anderes, wie die reichen Papiere Sirmond's in der Bibliothèque nationale zu Paris, unbeachtet blieb. Ueber alle diese Dinge hätte die Vorrede den Leser orientiren müssen, was leider nicht geschah. Auch gegen den von den Verfassern gewählten Druck sowie gegen das Transscriptionssystem lässt sich Allerlei sagen, sodass man summa summarum nicht wird behaupten können, dass diese Ausgabe ganz auf der Höhe der heutigen Forderungen steht. Immerhin wird sie jedem Freund der christlichen Epigraphik unentbehrlich sein.

Einen kleinen Beitrag zur christlichen Epigraphik liefert auch die Abhandlung des bekannten Danteforschers Ruggiero della Torre in Cividale, welcher einen mit dem Kreuz gezierten Stein aus dem ehemaligen Dominicanerconvente in Cividale beschreibt und bei dieser Gelegenheit sich auch über das merkwürdige Baptisterium dieser alten Longobardenstadt verbreitet.[4])

Der antiken Vorgeschichte der auf dem Aventin gelegenen Kirchen und Klöster (S. Sabina, Priorato di Malta etc.) hat unsere Freundin Gräfin Ersilia Lovatelli in ihrem Aufsatze über das Armilustrium ihre Aufmerksamkeit zugewandt.[5]) Auch ein anderer Aufsatz derselben liegt nicht weit ab von unseren Studien: derjenige, in welchem die Ruinen der Caffarella, das Triopiums des Herodes Atticus und dessen grandioser Villa sammt der Grabanlage behandelt worden, welche das Rinascimento mit der Be-

---

[4]) R. della Torre, Una Lapide bizantina ed il battisterio di Callisto nella città di Cividale del Friuli; Cividale, 1897.

[5]) Ersilia Caetani-Lovatelli L'Armilustrium sull' Aventino (Estr. dalla Rassegna L'Italia I, 1). Roma 1897.

zeichnung „Grotte der Egeria“ schmückte und die das Entzücken aller Rompilger bildet.[6])

Dies antike Rom hat in einem der so nützlichen Manuali Hoepli eine neue, für Studirende und Reisende ganz besonders geeignete und bequeme Darstellung gefunden. Borsari's „Topografia di Roma antica“ sollte Niemandem fehlen, der den Weg nach der ewigen Stadt sucht.[7]) Die christlichen Denkmäler sind hier nicht ex professo berücksichtigt, aber sie werden doch vielfach gestreift. In viel höherem Grade gilt das selbstverständlich von Lanciani's „Forma urbis Romae“, welche wir im Repert. XIII, 54, und XIX besprochen haben; bis jetzt liegen vier Lieferungen dieser grossen und schönen Publication vor, auf die wir s. Z. zurückzukommen gedenken.

In eine sehr viel spätere Zeit führen uns einige Publicationen, welche zunächst mehr dem liturgischen Gebiet angehören, darum aber doch auch einigermassen die mittelalterliche Ikonographie angehen. Wie wichtig die genaue Kenntniss der liturgischen Wandlungen für den Kunsthistoriker ist, haben wir gerade in den letzten Jahren herausgestellt. So können uns Veröffentlichungen nur willkommen sein, welche, wie Magistretti's schöne Ausgabe des ambrosianischen Pontificale's[8]) uns mit dem Ritus der Mailänder Kirche näher bekannt machen; oder wie diejenige des Jesuiten Angelo de Santi, dessen Geschichte der lauretanischen Litanei für die Marien-Darstellungen des Mittelalters beachtenswerth ist.[9]) P. de Santi hat als Ergebnisse seiner Studien über den Gegenstand (S. 94 f.) folgende Sätze herausgestellt: 1. Die marianischen Litaneien treten als Nachbildungen der älteren Heiligenlitaneien erst im XII. Jahrhundert auf, 2. und zwar zunächst nur als Privatgebet, welches unter dem Einflusse grosser Calamitäten, wie der Pestseuchen, allmählich in öffentlichen Gebrauch übergeht. 3. Unter den verschiedenen Gruppen solcher Formularien tritt seit der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts die praelauretanische hervor, welche in ihrer Form und ihren Elogien die Vorläuferin der lauretanischen ist. 4. Die letztere, die heutige lauretanische Litanei, ist eine aus der sogenannten praelauretanischen entstandene Compilation, welche zu Loreto, wahrscheinlich seit der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, vielleicht schon seit der grossen Pestzeit des vorhergehenden Jahres gebraucht und seit 1576 gedruckt erscheint.

Der P. de Santi hat seine werthvolle Untersuchung gänzlich auf das

---

[6]) Dieselbe. Il Triopio e la Villa di Erode Attico (Estr. dalla Nuov. Antol. 1 nov. 1896), Rom 1896.

[7]) Borsari, Luigi, Topografia di Roma Antica. (Manuali Hoepli). Milano, Ulr. Hoepli 1897. 4,50 Lire.

[8]) Monumenta Veteris Liturgiae Ambrosianae. — Pontificale in usum Ecclesiae Mediolanensis necnon Ordines Ambrosiani ex codd. saecc. IX—XV coll., ed. et notis ill. Dr. Marius Magistretti. Praefatur est A. M. Ceriani. Mediolani apud Ulr. Hoepli 1897.

[9]) Le Litanie Lauretane. Studio stor. crit. del P. Angelo de Santi. 2a ed. Rom. 1897 (Civ. catt.).

liturgische Gebiet beschränkt. Ein Kunsthistoriker sollte sie wieder aufnehmen und nach der kunstgeschichtlichen Seite erweitern, wo denn diejenigen Darstellungen zusammenzustellen wären, welche die in den Anrufungen der lauretanischen Litanei enthaltenen Prädikate oder Elogien wiedergeben. Ich habe schon früher einmal darauf hingewiesen, dass eine ähnliche ikonographische Studie über das Ave Maria wünschenswerth sei. Die hier in Rede stehende hätte sich dann auch mit der Frage zu beschäftigen, wann die sagenhafte Geschichte der Casa di Loreto beginnt. Wie es scheint, hat man jetzt in Rom selbst den urkundlichen Nachweis gefunden, dass die Uebertragung der Casa Santa nach Loreto durch eine Familie de Angelis stattfand, welcher Vorgang dann zur Entstehung der Legende von der Transferirung des Hauses durch Engel Anlass gab. Man darf hoffen, dass dieser Fund nicht begraben bleibe.

Zwei liturgische Ausstellungen erwiesen sich als erspriesslich für die kirchliche Kunstausstellung des Mittelalters. Das waren die eucharistischen Ausstellungen zu Orvieto und Venedig. Die letztere fand bei Gelegenheit des XIX. Congresso Eucaristico (V⁰ ital.) in S. Rocco zu Venedig statt. Der darüber vorliegende Katalog[10]) giebt von den meisten hier ausgestellt gewesenen liturgischen Utensilien und Gewändern nur die alleroberflächlichste Notiz. Aber selbst diese ungenügenden Angaben lassen erkennen, wie viele kostbare und meist ganz unbekannte Gegenstände hier aus den Kirchen Venedigs und der Umgegend wie auch aus dem Privatbesitz zusammengekommen waren. Namentlich an alten Kreuzen, Ostensorien, Reliquiarien, Kelchen, Antependien u. s. f. war die Mostra sehr reich.

Eine andere, vielleicht noch bedeutendere Ausstellung dieser Art hatte man ein Jahr zuvor in Orvieto gesehen; über sie liegen ausser einem guten Katalog mehrere sachverständige Berichte, von Bertraux, Pératé, bes. von P. Grisar vor.[11]) Wie in Venedig, so gehörte freilich die Mehrzahl der hier ausgestellten Objecte der Zeit des XIII.—XVI. Jahrhunderts an, indessen waren auch die älteren Jahrhunderte durch einige kostbare Cimelien vertreten. So sah man hier das berühmte Diptychon von Aosta mit dem Bilde des Kaisers Honorius (406); das Elfenbeindiptychon der Biblioteca Barberini mit dem Bilde eines Consuls mit dem Lorum (V. Jahrhundert, publ. von Grisar, Festschrift des Camposanto zu Rom, p. 98); die runde Theka der Sammlung Passerini (VI.—VII. Jahrhundert), die Garrucci

[10]) XIX. Congresso Eucaristico (V⁰ Ital.). Mostra Eucaristica nella Scuola Grande di s. Rocco, Catalogo Venezia 1897. 12⁰.

[11]) Esposizione eucaristica in Orvieto a 1896. Catalogo (Estr. dagli atti del Congr. Euc.), Orvieto 1897. — E. Bertraux, L'esposizione di Orvito e la storia delle arti (Arch. stor. dell'arte, 1896, p. 405 ff.). — A. Pératé, L'exposition d'art religieux d'Orvieto (Gez. des Beaux-Arts 1896. XVI 497 f.). — Grisar, S. J., Note archeologiche sulla Mostra di arte sacra antica in Orvieto (Nuov. Bull. di Arch. crist. 1897. III 1—44).

tav. 439 schlecht reproducirt hat und von der uns hier wenigstens eine Seite mit der Auferweckung der Tochter des Jairus in Photographie vorgeführt wird); die Elfenbeinpyxis von Bobbio, die Gregor d. Gr. der Legende zufolge dem heiligen Columbanus schenkte, und von der uns hier (Taf. I) zum ersten Male beide Seiten in guter Photographie geboten werden, nachdem die Publicationen Garrucci's und Rohault de Fleury's sich auch hier nicht genügend erwiesen.

Die Pyxis von Bobbio zeigt bekanntlich Orpheus inmitten der durch das Spiel seiner Leier bezwungenen Thierwelt. Ihr nahe verwandt ist die Darstellung desselben Sujets auf der Theka zu Brioude, welche Cahier (Nouv. Mél. 1874, p. 25) und Rohault de Fleury (La Messe V, 62, pl. 364) veröffentlicht haben. Indessen erstreckt sich die Verwandtschaft beider Werke nur auf den Inhalt der Darstellung: stilistisch liegen sie weit auseinander. Die Briouder Theka kann nur als eine ganz rohe, verwilderte Nachahmung der Bobbio'schen gelten. Letztere aber erhebt sich an Freiheit der Bewegungen und Vortrefflichkeit der Ausführungen auch soweit über die constantinische Renaissance, dass man sie in der That dem II. Jahrh. n. Chr., vielleicht der Hadrianischen Zeit, zuschreiben darf. Ihre Reiterbilder u. s. f. nähern sich ganz den Reliefs der trajanischen Säule. Einen christlichen Charakter trägt sie in keiner Weise.

Unter den Ampullen etc. wird die Terracottaampulla von Pesaro wieder abgebildet, aber ihr eucharistischer Zweck bezweifelt. Ein p. 13 abgebildetes Vetro dorato mit S☧P (*sanctus Petrus*) wird von Grisar hinsichtlich seiner Echtheit bezweifelt. Ein Blick auf die Abbildung genügt, um es als Fälschung erkennen zu lassen. Sehr interessant sind die beiden Holz-Cassetten für das Viaticum aus der Kirche zu Lugnano bei Amelia in Umbrien (p. 16, Fig. 7) und die eucharistische Taube aus der alten Abtei Frassinoro bei Modena, neben welcher in Italien nur die aus Barletta und Mailand noch bekannt sind. Das Werk stammt aus den Limoger Emailfabriken. Ueber diese und andere eucharistische Tauben hat P. Grisar ausserdem in einer verdienstlichen Abhandlung der Civ. catt. 1896, IV, 463 gehandelt. — Ein Tragaltar aus Modena (p. 19, Fig. 9) ist theilweise schon von Rohault de Fleury (La Messe V, 24 f. pl. 343) publicirt. Zu der Inschrift desselben wären die No. 515, 572, 656 meiner Christl. Inschr. d. Rheinl. (II) zu vergleichen gewesen. — Weiter wird eine kupferne Pyxis aus Pienza abgebildet, welche P. Grisar um 1200 setzt und gleich den emaillirten Tauben als französischen Ursprungs bezeichnet. Ich halte diese Pyxis wie eine ähnliche in meinem Besitz für mindestens 1—2 Jahrh. älter; die Angabe, dass diese Werke „französisch" seien, ist pure Phantasie. Herr Grisar scheint von der rheinischen Emaillirkunst des X.—XII. Jahrh. nichts gehört zu haben. Unter den ausgestellten Kreuzen ist eines aus Volterra (c. XIII. Jahrh.) mit romanischem Crucifixus (Königskrone, langes Perizoma und Füsse nebeneinander genagelt) mit der Inschrift

C	M	
A	A	
N	S	
P	T	
A	R	*Canpana di Do (oder Po . . .)*
N	O	*ma[e]stro fecit me*
A	F	
D	E	
I	C	
D O ‖‖‖	I T M E	

und noch ein anderes aus Grottaferrata mit griechischer Inschrift bemerkenswerth. Ferner seien citirt ein Bronzegefäss (für Wohlgerüche oder Weihrauch?) aus Cava (Fig. 11), ein Aquamanile in Gestalt eines Löwen aus Viterbo, ein Dossale aus Mentorella, das silberne Paliotto aus Città di Castello (XII. Jahrh.), Weihrauchgefässe aus Fiesole, Alatri, Turin, die Doppeltafel aus Elfenbein des Mus. Barberini mit Salvator und Maria (X. Jahrh.), die sog. Kaiserdalmatik Karl's d. Gr. aus dem vaticanischen Museum und das Pallium aus Grottaferrata, beides byzantinische Werke des XII. oder XIII. Jahrh., die angeblichen Planeten, Mitra etc. des h. Nonnosus aus Castel S. Elia (XIII. Jahrh., von P. Grisar mit der von ihm wiedergefundenen Mitra des Papstes Coelestin V. zusammengestellt), die Sacramente aus S. Bonifacio di Ferento (angeblich V. Jahrh.!; sie waren so verpackt, dass eine Untersuchung unmöglich war, doch hält P. Grisar sie für Werke des XII.—XIII. Jahrh.), die Handschuhe des h. Cassius (angeblich VI. Jahrh.? in Wirklichkeit XIII. Jahrh.), die angebliche Mitra des hl. Bonaventura (ebenfalls von Grisar als ca. 1500 erklärt). Auch aus Cagliari waren Paramente gekommen, welche dem hl. Augustinus gehört haben sollen. Es scheint, dass man heute noch in Sardinien an die Echtheit dieser augustinischen Gewandstücke glaubt. Sie sind kürzlich von dem Canonicus E. Serra (Cagliari 1897) publicirt worden, dessen Abbildungen, wie Grisar betont, die Unechtheit gegen den Autor selbst beweisen.

P. Grisar begleitet diesen Bericht mit einer Klage über die Schwierigkeiten, welche derartigen Studien durch einen kritiklosen Localpatriotismus entgegengesetzt werden. So war der Ausstellung eine „scatola che servì al bambino Gesù“ zugesandt worden. Das Object war alt und interessant und hätte eine Untersuchung verdient. Als man über die naive Bezeichnung einige Bemerkungen machte, zog das betr. Kapitel den Gegenstand von der Ausstellung zurück. Grisar ergeht sich bei dieser Gelegenheit in einigen Ausführungen darüber, wie solche Bezeichnungen entstanden, falsche Reliquien u. s. f. aufkamen, z. B. in Folge des Gebrauches die Statuen der Heiligen zu bekleiden, an bestimmten, einem Heiligen gewidmeten Altären bestimmte Utensilien zu gebrauchen, bei Translationen, Recognitionen und dergl. die Gebeine oder die Sarkophage mit Paramenten zu verkleiden u. s. f. Diese Betrachtung hätte erweitert werden können. Die nicht blos

zahlreichen, sondern fast zahllosen Bekleidungsgegenstände des Herrn und der Maria und die Passionswerkzeuge etc. sind gewiss zum grössten Theil daraus entstanden, dass solche Gegenstände bei den in den Kirchen früher üblichen geistlichen Schauspielen und scenischen Aufführungen gebraucht wurden und nachher irrthümlich für Reliquien erachtet wurden.

Als ich vor dreissig Jahren solche Dinge äusserte, bin ich vielfach in effigie verbrannt worden. Heute sehen wir ähnliche Ansichten ausgesprochen seitens eines Jesuiten, der obendrein principiell s. Z. Position gegen die Rechte der historischen Kritik genommen und sich weigerte, die einfachen Gesetze des historischen Wissens gelten zu lassen. Man kann zu diesem Schritte aufrichtig gratuliren.

Ich bin damit heute mit P. Grisar noch nicht fertig. Mit Vergnügen erkenne ich die verdienstvollen archäologischen Arbeiten an, welche derselbe in den letzten Jahrgängen der „Civiltà cattolica" veröffentlicht hat. So bringt Quad. 1082, 205 der Aufsatz über Gregor's VII Memoria monastica in Rom einen werthvollen Beitrag über die Bronzethür der Basilika von S. Paul und die Erwähnung des *[h] ildeprandus venerabilis monachus et archidiaconus* auf derselben. Dieser Passus der Inschrift dürfte doch entscheidend sein für das Mönchthum des spätern Papstes Gregor VII hinsichtlich dessen ich also auf der Seite Grisars und nicht auf derjenigen meines trefflichen Freundes Martens stehe. Beachtenswerth sind weiter Grisars Aufsätze in Quad. 1070, p. 203 f. (über die älteren Basiliken Constantin's, über Alterthümer zu Tipasa, die Culla del Bambino in S. M. Maggiore, die letzten Arbeiten de Rossi's, die Casa di S. Giovanni e Paolo), Quad. 1126 (über eine Nachbildung des Apostoleion zu CS. in Rom, im VI. Jahrhundert; über den primitiven Altar in der römischen Apostelbasilika; über die Auffindung der Reliquien der Apostel Philippus und Jacobus 1873; über Tre Fontane und seine Mönche im VI. Jahrhundert), Quad. 1118 (über das Homophorium und Pallium von Grottaferrata), Quad. 1130 p. 201 über die Kreuze an der aurelianischen Mauer Rom's (Grisar nennt sie ohne Grund byzantinisch; sie sind aus der Zeit des Narses und Belisar, aber die beliebte Unterscheidung von byzantinischen und lateinischen Kreuzen ist für diese Zeit nicht haltbar); ferner eb. p. 210 über heidnische Statuen, welche in Heiligenfiguren umgewandelt werden. Ueber diesen Gegenstand hat jüngst W. Amelung im Bull. dell' imp. Instituto Germanico di Roma (1897, fasc. 1, p. 70 f.) gehandelt. Zu den merkwürdigsten Monumenten dieser Art zählen die berühmte Statue der heiligen Helena in der Unterkirche von St. Croce in Gerusalemme, die ehedem eine Junostatue war, und der angebliche heilige Joseph mit dem Lilienstab, in dem ehemaligen Palazzo Sacripante zu Rom, den Wüscher-Becchi als einen Flamen erkannte. Grisar erklärte auch die Marmorstatue des heiligen Petrus in den vaticanischen Grotten als eine ursprüngliche antike Statue irgend eines Philosophen oder Rhetors, dem man im XIII. oder XIV. Jahrhundert einen neuen Kopf aufsetzte, während er die berühmte Bronzestatue Petri in der Peterskirche nicht (mit Wickhoff) als

Werk des XIII. Jahrhunderts erklärt, sondern sie für eine Schöpfung des V. oder VI. Jahrhunderts hält, wo ein christlicher Künstler sie mit Benutzung einer classischen Rhetoren- oder Philosophenstatue als Modell gefertigt hätte. Dagegen lässt sich allerdings sagen, dass uns aus jener Zeit tiefster Decadenz keine anderen Beispiele des Bronzegusses als Beweise dafür vorliegen, dass man sich zu solcher Arbeit emporschwingen konnte. Weiter berichtet Grisar a. a. O. p. 215 über die neuste Untersuchung der Gebeine des Longobardenkönigs Luitprand († 744) in St. Pietro in Ciel d'oro in Pavia[12]. Quad. 1134, p. 719 f. bespricht er dann die Reliquien der sieben makkabäischen Brüder, welche (nach den Ausführungen des Cardinals Rampolla in der Zeitschrift „Bessarione“ 1897, No. 10—13) bis zum VI. Jahrhundert in Antiochien ruhten, nach 551 nach Constantinopel und ganz oder theilweise, vermuthlich unter Papst Pelagius I (556—561) nach Rom gebracht wurden, wo sich die Kirche S. Pietro in Vincoli ihres Besitzes rühmte. Man führte dafür die früher in der Kirche befindliche Inschrift *‚Hoc domini templum‘* u. s. f. bei Martinelli Roma sacra p. 284 an. Im Jahre 1876 wurde bei dem Umbau der Confessio delle sacre catene der Sarkophag der sieben Brüder gefunden (vgl. De Rossi Bull. 1876, p. 73—75), bei bezw. in welchem zwei Bleiplatten mit Inschriften lagen, deren Text De Rossi (a. a. O. Mon. sacrati in s. Memorie delle catene di s. Pietro, Ed. nuova, Prato 1884, 55) und die „Bessarione“ (No, 13, p. 18) reproducirten. Eine derselben wird hier nach einem von Prof. Gius. Gatti z. Z. gefertigten Abklatsch in Facsimile mitgetheilt. Sie lautet:

IN · HIS · LOCVLIS · SVNT · RE
SIDVA · OSSIV̂ · ET · CINEꝜ ·
SC̑OꝜ · SEPTEM · FRATRV̂
MACHABEOꝜ · ET · AMBOꝜ
PARENTV̂ · EOꝜ · AC · INNV
MERABILIVM · ALIOꝜ ·
SANCTORVM ·

Die andere Bleitafel, von der kein Facsimile gegeben ist, lautete nahezu ebenso.

De Rossi, welcher seine Mittheilungen über die Aufdeckung dem P. Tongiorgi S. J. verdankte, hat sich a. a. O. über Alter und Echtheit dieser Bleitafeln nicht ausgesprochen. Wer sein Verfahren in ähnlichen Fällen irgendwie kennt, kann keinen Zweifel darüber haben, dass sein Schweigen sehr beredt ist und er die Inschriften für mindestens verdächtig hielt. P. Grisar (p. 726) versichert, dass in einer der Conferenzen der Commissione di sacra archeologia (worüber kein Protokoll bekannt ist), P. Francesco Tongiorgi und P. Luigi Bruzza diese Inschriften dem V. oder VI. Jahrh. überwiesen. An der Ehrlichkeit dieser beiden Gelehrten, die ich persönlich stets sehr hoch geschätzt habe, kann nicht der mindeste Zweifel sein. Der Jesuit Tongiorgi und der Barnabit Bruzza gehörten zu den edelsten animae candidae, die mir unter den Archäologen begegnet

[12]) Vgl. Majocchi Le ossa di re Luitprando ecc. (Estr. dell' Arch. stor. Lomb. 1896, fasc. 11).

sind. Aber weder der Eine noch der Andere hat sich mit Epigraphik des Mittelalters beschäftigt und kann hinsichtlich mittelalterlicher Inschriften als Autorität angerufen werden; wie wenig hier das Urtheil unseres verklärten Freundes Bruzza in Dingen der mittelalterlichen Archäologie massgebend sein kann, hat Grisar selbst gelegentlich des von ihm — gegen Bruzza — als unecht erklärten Tesoro des Cav. Rossi erfahren. Sehr erstaunlich ist nun, was P. Grisar über diese Bleiplatten weiter sagt (p. 726): „La paleografia delle tavolette non permette, è vero, per se sola un giudizio certo sulla loro età .... Pare però che si possa dire che i caratteri non si oppongono a quella età, alla quale accennano tanti altri indizii, cioè al tempo di Pelagio I ... Anche la mancanza della croce in principio del testo parla contro l'origine nel medio evo. Solo il rinascimento del secolo XV a Roma offre qualche confronto coi nostri caratteri ... Di più il medesimo rinascimento viene escluso da altre considerazioni storiche. Le abbreviature con linee in forma di circonflesso non formano una vera difficoltà da potere assegnare la scrittura al secolo VI; riveda p. e. il di Rossi Inscr. christ. Ino. 824 e 997 e l'iscrizione di S. M. in Trastevere a canto della porta sinistra, che cominicia Quisquis huc.

In diesen Sätzen beweist fast jedes Wort, dass P. Grisar sich mit der Paläographie der Inschriften des Mittelalters nicht beschäftigt hat. Die Berufung auf die beiden Inschriften bei de Rossi ist ganz hinfällig, da in Wirklichkeit dieser Circumflex durchaus verschieden ist von dem an unserer Bleitafel. Wer sich auch nur oberflächlich mit den Bleitafeln des MA.'s abgegeben hat, wird zugestehen, dass diese Schrift nur dem XII. oder XIII. Jahrhundert angehören könne — wenn die Tafeln überhaupt echt und nicht eine ganz moderne Fälschung sind. Aber auch inhaltlich kann an das christliche Alterthum nicht gedacht werden: *residua ossium et cinerum — amborum parentum eorum — innumerabilium aliorum sanctorum,* alles das sind Ausdrücke, die nur ans hohe MA. denken lassen. Wie geläufig diesem auch die Bezeichnung Loculus noch war, lehren die Inschriften des XI. bis XIII. Jahrhunderts bei mir II No. 396, 423, 524, 580. Es ist also auch nicht wahr, dass alle andere Indicien aufs VI. Jahrhundert verweisen.

P. Grisar mag Gründe anderer Ordnung gehabt haben, welche ihm riethen, hinsichtlich dieser Bleitafeln es lieber mit der epigraphischen Kritik als mit anderen Leuten zu verderben. Treffen wir ihn hier hinsichtlich der Sicherheit und Unabhängigkeit des Urtheils nicht auf der Höhe, so muss man ihm in seiner Besprechung des ersten Bandes meiner „Geschichte der christlichen Kunst" (Quad. 1130) das volle Niveau der von Pascal einst im 15. seiner „Lettres Provinciales" so unübertrefflich geschilderten Polemik zuerkennen! Dieser Artikel dürfte wohl das komischste Beispiel einer archäologischen Recension sein, sie klingt am Schlusse in einen kirchenpolitischen Wuthschrei aus und lädt auf Grund ganz phantastischer Vorstellungen den Gegner vor die Richterstatt Gottes und zwar in der allernächsten Zeit (al non lontano giudizio di Dio). Es kann mir nicht

einfallen, auf dieses Altweibergeschwätz zu antworten und ein so schlechtes Exempel nachzuahmen. Zur Sache aber sei Folgendes erlaubt zu sagen.

Der Verfasser der „Recension“ in Quad. 1130 der „Civ. catt.“ findet so ziemlich nichts gut an meinem Werke; das steht ihm vollkommen frei: ich hoffe den Tag nie zu erleben, wo ich seines Wohlgefallens gewürdigt werde. Zur Begründung seines Urtheils weiss er eine Anzahl Details beizubringen. Es sind im Wesentlichen diese:

1) Er beklagt sich darüber, dass ich in der Einleitung S. 29 von der Archäologenschule des Camposanto in Rom „als von einer Schule katholischer Archäologen theologischer Tendenz“ spreche: „la frase, certo impropria nella nostra lingua, ha in tedesco alcunchè d'ingiurioso e non è per solito adoperata se non dagli scrittori protestanti a carico de'cattolici.“ Kann man sich etwas Verrückteres als diese Bezichtigung denken? Ich selbst bin Theologe, bin von der Theologie zum Studium der christlichen Archäologie gekommen, und äussere in der Vorrede meines Buches p. VI f., dass es meine Absicht ist, speciell den theologischen Kreisen die Ergebnisse der Kunstwissenschaft zu vermitteln, um sie wieder in volle Fühlung mit dem Gegenstand zu bringen. Ich bekenne mich also selbst auch „zu einer theologischen Tendenz“ und soll mit diesem Ausdruck anderen, zum Theil meinen eigenen Schülern, eine Injurie zufügen wollen? Während für jeden vernünftigen Beurtheiler doch klar ist, dass mit dieser Charakteristik nur auf die nahe, befruchtende Wechselbeziehung zwischen Theologie und Archäologie hingedeutet ist. Schon aus diesem Vorwurf geht die ganze mala fides des Angriffes hervor.

2) Der Recensent klagt darüber, dass ich p. 173 und 286 die neuesten Untersuchungen Grisar's über die Thüren von S. Sabina und die Sculpturen der Chiesa del crocifisso etc. nicht erwähnt oder benutzt, obgleich ich Fig. 136 (die Kreuzigung von S. Sabina) seiner Arbeit (Röm. Gsch. 1894, I) entlehnt habe. Letzteres ist unrichtig; die Fig. 136 ist nach einer Photographie der Thüren gefertigt, welche ich lange ehe Hr. Grisar sich mit diesen Dingen abgab, in Rom selbst auf meine Kosten hatte herstellen lassen und welche ich der Herder'schen Officin zur Ausführung übergeben hatte. Grisar's Aufsatz ist mir aber erst nach Abschluss des Ms. und wohl auch des Druckes von Abth. I des I. Bandes zugekommen und, wenn blinder Eifer ihm nicht geschadet hätte, würde er leicht gesehen haben, dass sein im Nuovo Bull. di arch. crist. 1896, 42, 127 gedruckter Aufsatz über die Spoletiner Sculpturen erst ausgegeben wurde, nachdem mein I. Band längst erschienen war.

3) Der Recensent klagt darüber, dass einige Berichtigungen betreffend alter Katakombenbilder und ihrer Abbildungen und andere Entdeckungen Wilpert's von mir nicht gebührend berücksichtigt wurden. Den Lesern des Repertoriums brauche ich nicht zu sagen, wie hoch ich die Arbeiten Wilpert's schätze. Es ist ganz richtig, dass einige derselben besser, als es während meines Darniederliegens möglich war, hätten benutzt werden können. Andererseits habe ich meine guten Gründe, nicht alles hier Gebotene un-

geprüft und als definitiv zu übernehmen. Sollte der Referent noch nicht wissen, dass Zurückhaltung des Urtheils zuweilen die freundlichste Art der Kritik darstellt?

4) Der Recensent spricht von manchen Druckfehlern und constatirt, dass nicht alle Citate verificirt wurden. Wirklich? Die Ausarbeitung dieses ganzen Bandes fiel in eine Zeit, wo ich mich kaum meiner Glieder bedienen, geschweige denn nach jedem Buch greifen oder einen Folianten heben konnte. Das weiss der Recensent so gut, wie es andere Leute wissen: ich wünsche ihm nicht, dass er zur Strafe für sein zartsinniges Empfinden eimal unter ähnlichen Verhältnissen zu arbeiten genöthigt sei.

Auf eine wirkliche Auseinandersetzung über die zahllosen in dem Buch verhandelten archäologischen und kunstgeschichtlichen Probleme ist der Recensent nirgends eingegangen; er macht auch nicht den leisesten Versuch, die Gesammtauffassung und -Darstellung nach ihrem Werthe oder Unwerthe zu prüfen, und er hat wohl daran gethan. P. Grisar hat weder die Fähigkeit, die kirchen- noch die kunstgeschichtliche Entwickelung zu beurtheilen und zu verstehen. Er hat sich in den langen Jahren seines Aufenthaltes in Rom mit der Topographie der Stadt und den altchristlichen Denkmälern trefflich bekannt gemacht und die Wissenschaft durch manche erspriessliche Einzelstudie nach dieser Richtung gefördert. Von den späteren Zeiten und von der Gesammtentwickelung versteht er wenig oder gar nichts, und wenn er sich unterfängt, eine Gesammtdarstellung dieser Evolution zu beurtheilen, so erlaube ich mir, das sutor ne ultra crepidam zuzurufen, mit welchem der griechische Künstler den vorlauten Mann des kleinen Handwerkes in die ihm zustehende Sphäre zurückwies.[13])

Von den Zeitschriften brachte das „Nuovo Bulletino di Archeologia cristiana“ in Heft 3 und 4 des II. Jahrg. (1896) und in Heft 1 und 2 des III. Jahrg. (1897) noch folgende Aufsätze.

II. 99 Stefano de Rossi berichtet über die Ausgrabungen in S. Ermete, wo eine grössere Anzahl von Inschriften zu Trage trat. — 115. Gamurrini über eine in Pagliano bei Orvieto gefundene Inschrift. — 122. Marucchi über neue Funde im Dom zu Parenzo (Forts.): es wird wahrscheinlich gemacht, dass das alte, zweimal zur Basilika umgebaute Oratorium in der That die Localität war, wo der Bischof Maurus im dritten bis vierten Jahrhundert die Gläubigen versammelte und wo er vielleicht auch das Martyrium erlitt (in der Verfolgung des Valerian oder des Diocletian?). — 139. Maiochi und Stevenson über die Gebeine des Liutprand in Pavia (s. o.) und andere Grabfunde in der Kirche S. Pietro in Coelo

---

[13]) Das Nämliche ist zu sagen von einem theologischen Recensenten, der in der Theol. Quartalschrift (1897. 152, 488 f.) seine Weisheit und seine geringe Lebensart zum Besten giebt; nur mit dem Unterschied, dass, da derselbe weder von Kunstgeschichte noch von christlicher Archäologie irgend etwas gelernt hat, seine Person und sein Urtheil hier überhaupt gar nicht in Betracht kommen. An einem anderen Ort soll bei sich darbietender Gelegenheit auch diesem Herrn sein Recht widerfahren.

aureo daselbst. — 147. Marucchi giebt den Bericht über die Conferenze di Archeologia cristiana (a. o. XXI, 1895—1896); aus welchem hervorgehoben sei: 147. Marucchi über die Basilika von Parenzo, ihre Mosaiken u. s. f. (s. o.) — 148. Stornaiolo über Lugari's Studie betr. der Acta Martyrum (Analecta Juris pontificii). Die Ansichten Lugari's über christliche Notarien (exceptores) aus der Zeit der Verfolgung scheint mir doch sehr zweifelhaft. — 149. Kanzler über die Restaurationsarbeiten im Coemeterium des Praetextat — 149. De Waal über ein Blei mit dem Monogramm Christi zwischen A und Ω (?) oder B (= βόηθοι). — 150, 152. Ders. über den Erwerb einer Anzahl Mennasampullen für das Museo des Camposanto tedesco. — 152. De Feis über die bekannte Münze der Salonina mit AVGVSTA IN PACE und eine andere Julian's des Abtrünnigen mit dem Brustbild der Isis und der Inschrift ISIS · FARIA. — 156. Wilpert über ein Fresco in der Katakombe von S. Pietro e Marcellino. — 157. P. Burtin über die christliche Basilika von Damos el Karita bei Karthago, welche P. Delattre vor einigen Jahren aufgedeckt hat. Ich komme z. Z. auf diese wichtige Ausgrabung zurück. — 158. Besuch in S. Stefano (via Latina). — Cozza-Luzi über die Jungfrau Demetrias von der gens Aricia, die Bekannte Augustins und Pelagius, deren Sarkophag sich im Louvre befinden soll (!). — 160. Stevenson über ein am 23. Meilensteine der Via Salaria entdecktes altchristliches Coemeterium.

II. 163. P. Savio, S. J., über einige der ältesten (vorambrosianischen) Kirchen von Mailand; ein sehr willkommener und tüchtiger Aufsatz, in welchem die vor der alten Stadt in dem hortus Philippi gelegenen sechs Kirchenbauten, namentlich die vorambrosianischen (Basilica Porciana, Basilica der Fausta, S. Nabor und Felix) untersucht werden und namentlich auch die Frage der Identität von S. Vitale und der zu Ambrosius' Zeiten so genannten Basilica Faustae erörtert wird. — S. 174 bringt Lefort neue Beobachtungen betr. das Mosaik von S. Pudenziana in Rom; er vertheidigt von Neuem die schon früher (Rev. arch. 1874, I. und in: L'Enseignement chrétien, Par. 1894, avv. 16) von ihm aufgestellte Ansicht, dass die von De Rossi und Crostarosa als S. Praxedis und S. Pudenziana angesprochenen beiden weiblichen Figuren des Mosaiks die Ecclesia ex circumcisione und die Ecclesia ex gentibus bedeuten. Ich habe mich in der Geschichte der christlichen Kunst I 411 auf Seiten de Rossi's gestellt und bin auch durch diese neueste übrigens gewiss dankenswerthe Vertheidigung der entgegengesetzten Ansicht nicht zu einer anderen Ueberzeugnng gelangt. — 180. Marucchi über ein unedirtes Sarkophagfragment aus dem Museo Lateranense (Taf. XII), welches drei Apostel mit ihren Kronen in der Hand aufweist. — 186. Stevenson über die Aufdeckung einer Kirche bei der Piscina der Siloe in Jerusalem. Es scheint sich um die nach dem Itinerarium des Antoninus von Piacenza (um 570) von der Kaiserin Eudoxia dem Salvator Illuminator zur Erinnerung an die Joh. 9 erzählte Heilung eines Blindgeborenen gestiftete Kirche zu handeln.

III 1 eröffnet sich mit dem schon besprochenen und höchst dankens-

werthen Aufsatze Grisar's über die eucharistische Ausstellung in Orvieto. — 45. Stevenson über das in der christlichen Basilika von Madaba in Palästina entdeckte und zuerst durch den Bibliothekar des griechischen Klosters am S. Sepolcro bekannt gemachte Mosaik mit der Karte des hl. Landes, über welche auch schon de Villefosse in der Académie des Inscr. 12. März 1897 berichtet hat.

Dieser wichtige, auch für die Geschichte der musivischen Malerei so interessante Fund wird uns hier auf Tafel II—III in Photographie vorgeführt und von Stevenson in einer brillanten Abhandlung erläutert. — 103. Marucchi über eine neue Scene der sepulcralen Symbolik. Ein in dem Mauerwerk der Basilica di S. Valentino an via Flaminia 1897 gefundenes Sarkophagfragment zeigt rechts einen Fischer (sitzend die Angel auswerfend, wie in S. Callisto), dann ein Schiff, an dessen Steuer ein nur mit dem Schurz bekleideter, ungefähr die traditionellen Züge des heiligen Paulus wiedergebender Mann steht, neben dessen Gestalt wir PAV|LVS lesen; am Vordertheil, durch Mast und Segel von jenem geschieden, ein Bootsknecht, der mit dem Bugsprietsegel beschäftigt scheint und unten die Schrift THECLA. Die Beziehung des Ganzen auf die bekannten Acta Pauli et Theclae ergiebt sich von selbst. Aber ein bestimmter Vorgang aus dieser apokryphen Legende lässt sich nicht erkennen. Der fragmentarische Bestand der Reliefs erschwert jede Interpretation; ohne Zweifel gehörten noch andere Reliefs zu dieser Darstellung, welche zwar den Namen, aber nichts von der Gestalt der heiligen Thekla bietet. Marucchi sieht in ihr eine complicirte Allegorie: der Fischer symbolisirt ihm die Taufe, das Schiff den Lauf des Lebens, wie er durch die Lehre des Apostels (hier Pauli) geleitet wird; Thekla als Symbol der geretteten Seele und das Ganze als Illustration eines der Gebete der Todtenliturgie, wo Thekla ausdrücklich erwähnt wird. — 113. Crostarosa berichtet über die Ausgrabungen in den Katakomben in den drei letzten Jahren. Unter den Funden sei hervorgehoben (S. 127) die in einer Region des IV. Jahrhunderts in S. Domitilla hervorgetretene Inschrift, welche einen GELASIVS EXORCISTA nennt und mit der bisher noch nicht in der römisch-christlichen Epigraphik nachgewiesenen Formel DEO GRATIAS schliesst: allem Anschein nach einem katholischen Pendant zu dem donatistischen DEO LAVDES, dessen Augustinus gedenkt (vergl. De Rossi Bull. 1875, 174; 1882, 177. 178).

Aus den Conferenzen des J. 1896—1897 sei erwähnt: S. 132. Wilpert über die Bilder der Sacramentscapellen in S. Callisto, wo er auf die bisher übersehenen Reste einer Taube neben dem Täufling aufmerksam macht und daraus den Schluss zieht, dass hier nicht die Taufe eines Gläubigen, sondern diejenige Christi gemeint ist. — 133—138. Verhandlung zwischen Duchesne, de Feis und Cinti betreffend die berühmte von De Rossi auf Liberius, neuestens von Mommsen (die röm. Bischöfe Liberius und Felix II, in D. Zeitschr. für die Geschichtswissenschaft 1896, 167) auf Felix II bezogene metrische Inschrift. Darüber waren Alle einig, dass von einer Beziehung derselben auf P. Johann I (S. 26) oder gar Martin I

(654), wie Friedrich und Funk s. Z. gerathen haben, nicht die Rede sein kann. Eine so späte Datirung konnte in der That nur von einer Seite aufgestellt werden, welche keinerlei Fühlung mit der epigraphischen Sprache des christlichen Alterthums hat, und ein Document des IV. nicht von einem solchen des VII. Jahrhunderts zu unterscheiden weiss. Im Uebrigen stellte sich Duchesne in dieser Sache auf Seiten Mommsen's, obgleich er das Gewicht der für Liberius angeführten Gründe nicht verkennt. Unter diesen Gründen scheint mir der von Marucchi wieder geltend gemachte den Ausschlag zu geben: nämlich der Umstand, dass die Sylloge, zu welcher das Petersburger Carmen gehört, ausschliesslich metrische Inschriften der Cemeterien und Basiliken an der Salaria nova bietet, wo Papst Liberius begraben war, während Felix II sein Grab an der Via Portuensis oder an der Aurelia gefunden hatte, von welchen Strassen keine Inschriften in der Sammlung Aufnahme fanden. — 138. Wilpert rectificirt die Deutung einiger Frescen in S. Callisto und J. Domitilla. — 138. P. Delehaye S. J. giebt eine werthvolle Untersuchung über die Geschichte des Coemeterium s. Commodillae. — 139. Marucchi über eine Inschrift des Museo Lateranense mit der Erwähnung: POSTERA · DIE MARTURO*m*, welche als zweites Fest der betreffenden Märtyrer erklärt wird. — 140. Stornaiolo über die Acten des heiligen Castus, Bischof von Sessa und die ihm geglückte Aufdeckung der Gräber dieser Märtyrer und seiner Genossen. — 141. Cozza-Luzi ist endlich so glücklich, Photographien des Cod. Rossanensis vorlegen zu können. — 141. Stuhlfauth über verschiedene Sculpturfragmente. — 142. Wilpert über die Darstellungen des Pastor bonus und deren Verhältniss zum Physiologus. — 143. Maielli über Fresken in einer Kapelle der Oblaten di Tor de' Specchi (XV. Jahrhundert). — 143. P. Burtin über eine neue Entdeckung des P. Delattre, der in Byrsa bei Karthago eine kleine unterirdische Kapelle mit Fresken des V. Jahrhunderts fand (Bild des heiligen Cyprian?). Das Heft schliesst mit einem kurzen Nekrolog Le Blant's von Stevenson, mit Mittheilungen Marucchi's über neue Ausgrabungen in Madaba in Palästina (Kelch in Mosaik) und einigen Recensionen.

Das „Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata“ enthält 1897 (XX): a) Inschrift aus Salona. Verkauf einer Arca durch einen Arcacius ustearius (ostiarius); b) Bulic Bericht über die sehr beachtenswerthen und namentlich an epigraphischen Funden ergiebigen Ausgrabungen des Coemeterium s. Anastasii Cornicularii in Marusinac. — 153. Bulic theilt mittelalterliche Grabschriften aus dem Convento alla Marina di Spalato mit, darunter eine sehr schöne metrische von 1296.

Der reiche Inhalt dieser werthvollen Zeitschrift erschöpft sich mit diesen Christiana nicht; die Berichte über die Erwerbungen für das Museum zu Spalato u. s. f. betreffen meist profane Alterthümer; auch mittelalterliche und neuere Geschichte des Landes ist in dem Bullettino vertreten, das hiermit nochmals bestens empfohlen sei.

Das Gleiche gilt von der für die mittelitalienischen Alterthümer und

Kunstgeschichte stets ergiebigen „Nuova Rivista Misena“, welche der unermüdliche Anselmo Anselmi in Arcevia herausgiebt. Aus dem Jahrg. IX (1896) seien hier angezogen die Mittheilungen von Albanesi über das Altare Papale im Dom zu Ascoli (142); diejenigen zur Kunsttopographie von Fermo (3, 49, 68) und Roccatontrada (15, 39, 88, 115, 147) und Arcevia (131).

Wichtiger für unseren Zweck ist die Sammlung der altchristlichen Inschriften aus den Syrakusaner Katakomben, welche soeben von der Hand Strazzulla's in den Documenti Sic. erschienen ist.[14]) Dieser fleissige auf diesem Gebiete schon so sehr verdiente, auch mit der deutschen Litteratur wohlbekannte Gelehrte, dem man nur wünschen kann, dass er aus seinem kleinen Castroreale wieder an den Sitz einer Universität zurückkehre, hat in diesem ‚Corpusculum' den lateinischen und griechischen Inschriften (es sind deren 66 + 417, im Ganzen 461) auch nach Mommsen und Kaibel noch etwas abzugewinnen gewusst. Seine Sammlung wird allen Freunden der christlichen Epigraphik willkommen sein.

Machen wir den Schluss unserer italienischen Litteraturrevue mit der kurzen Besprechung einer das frühe Mittelalter angehenden capitalen Publication, welche bisher in Deutschland fast keine Beachtung gefunden hat.

Ich hatte schon in meiner Veröffentlichung der Wandgemälde von S. Angelo in Formis (1893) auf die Bedeutung der Handschrift 132 in Montecassino hingewiesen, deren Neuausgabe damals von dem P. Oderisio Pisciscelli beabsichtigt wurde. Jetzt, nachdem dieser Gelehrte zum Gran Priore in Bari erhoben worden, hat der Archivar von Montecassino, P. Ambrogio Maria Amelli, sich dieser Aufgabe unterzogen. Der prächtige, von 1896 datirte, aber erst 1897 ausgegebene Band[15]) giebt eine kurze Notiz über die Handschrift, welche das Werk des Hrabanus Maurus ‚De Universo' oder ‚De originibus rerum' (geschrieben um 844 auf dem Petersberge bei Fulda) enthält. Der Codex, in longobardisch-cassinenser Schrift des XI. Jahrh. geschrieben, hat 265 Bl. in gr. Folio. Von den 305 Kapiteln des in 22 Bücher eingetheilten Werkes sind 127 nicht illustrirt, von den ca. 361 Bildern der übrigen sind hier 138 zur Publication ausgewählt. Eine eingehende Beschreibung der Hs. nach ihrer litterarischen Seite gaben schon Caravita und die Bibliotheca Cassinensis (III); Proben der Illustration theilten Tosti (Storia della Badia die Montecassino I, 289, 1a ed.; danach das Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses 1892) und Rohault de Fleury (La Messe) mit.

Das Buch ‚De Universo' ist eine dem K. Ludwig gewidmete Art von Encyklopädie des damaligen Wissens, nicht unähnlich dem späteren Werke der Herrad von Landsperg: nach der Zerstörung des kostbaren

---

[14]) Strazzulla, Vinc., Museum epigraphicum seu Inscriptionum christianarum quae in Syracusanis Catacumbis repertae sunt Corpusculum (Documenti per servire alla Storia di Sicilia, Pubbl. a cura della Società Siciliana per la storia patria IIIa dev., Vol. III). Palermo 1897. 4⁰.

[15]) Miniature della Enciclopedia Medioevale di Rabano Mauro. Codice di Montecassino No. 132 dell' anno 1023. Tipogr. di Montecassino 1896. 4⁰. Pr. Fr. 40.—.

Originales der Herrad ist der Montecassiner Hrabanuscodex eines der wichtigsten und merkwürdigsten der uns erhaltenen Bilderwerke des Mittelalters, eine wahre Fundgrube für die Culturgeschichte und auch kunstgeschichtlich trotz der enormen Roheit seiner Miniaturen hochinteressant.

Der Herausgeber (p. IV) setzt die Hs. um ein halbes Jahrhundert höher als die Wandgemälde von S. Angelo, welche in die Zeit des Abtes Desiderius von Montecassino, also 1076—86 fallen (auf dem Titel ist, ohne weiteren Nachweis, das Jahr 1023 als Datum der Hs. angegeben), und er erblickt in ihnen ein Denkmal derselben Schule, d. h. also, meiner Annahme folgend, jener Malerschule, welche ihren Sitz in Montecassino hatte und, obgleich stark berührt von byzantinischen Einflüssen, im Wesentlichen den retrospectiven, an die altchristlich-römische Kunst sich anschliessenden Charakter gut bewahrt hatte. Ich habe s. Z. im Gegentheil die Ansicht geäussert, dass diese Miniaturen am Rhein entstanden seien und einem Künstler oder mehreren Malern ihre Entstehung verdanken, welche mit der Cassinensisch-Reichenauer Schule nicht in Berührung standen. Dem scheint entgegenzustehen, dass, wie Amelli hervorhebt, die Schrift den Charakter der Montecassiner Schreibschule bewahrt und dass die Hs. zweifellos seit langer Zeit sich in Montecassino befindet. Allein es erscheint nicht ausgeschlossen, dass die Hs. von Fulda, welches seit Sturmio's Tagen mit Montecassino in regem Verkehr stand, als Geschenk in den Besitz letzterer Abtei kam. Es ist mir wahrscheinlich, dass sie in Fulda von deutschen Händen geschrieben oder, falls ein cassinenser Librarius den Text schrieb, doch von deutschen Händen ausgemalt wurde. Im Durchschnitt zeigen die Miniaturen gar keinen Einfluss von und keine Beziehung auf Italien. Die Architekturen sind höchst einfach und ärmlich und nichts lässt uns glauben, dass der Künstler je die prächtigen Profan- und Kirchenbauten Italiens gesehen hat. Einige Blätter lassen auf Bekanntschaft mit antiken Werken oder Darstellungen derselben schliessen; man wird da annehmen dürfen, dass dem Maler ältere illustrirte Handschriften classischer Schriftsteller oder Kirchenväter zur Verfügung standen, aus welchen er die betr. Scenen copirte.

Die uns gebotenen Miniaturen bringen Bilder und Abbildungen der allerverschiedensten Gattung. Da sehen wir Tafel I eine Maiestas Domini, den Erlöser auf der gedoppelten Iris thronend; II Christus mit dem Kreuzesstab in der Mandorla, oben die Hand Gottes; III den hl. Geist als Taube, ganz genau wie die eucharistischen Tauben mit unserem rheinischen Email des zehnten und elften Jahrhunderts; IV die Trinität und in der Mitte Brustbild des segnenden Christus, rechts Gott Vater stehend und segnend (als Schöpfer), links der hl. Geist wieder als Taube — das Ganze eine der frühesten und interessantesten Schilderungen des Sujets. Diese Rundbilder erinnern mich lebhaft an die von mir in den Kunstdenkm. d. Gh. Baden I 160 beschriebenen Kupfermedaillons des zehnten bis elften Jahrhunderts an dem Ostgiebel des Konstanzer Domes. V drei stehende Engel; VI Adam und Eva; VII die Patriarchen; VIII Pharao, vor ihm Moses. Der Pharao

trägt die Königskrone und die Gewandung des deutschen Königs aus der Zeit Heinrich's II. IX die vier evangelistischen Zeichen, genau so, wie wir sie in romanischen Kirchen der Zeit abgebildet sehen. — XII höchst merkwürdige Nebeneinanderstellung der Ecclesia und Synagoge. — XIII symbolische Darstellung von Religio, Fides, Charitas. — XVI interessant für den Gebrauch der romanischen Stations- bezw. Processionskreuze, die uns hier zum ersten Mal in solcher Weise verwendet entgegentreten. — XVI Illustration von De haeresi et schismate. — XVII desgleichen von De haeresibus Iudeorum. — XIX desgleichen von De diffinitionibus secretae fidei et ecclesiasticorum dogmatum. Im Grunde eine Darstellung der conciliarischen Beschlussfassung. Christi Brustbild als Lehrer, auf einer Kathedra, unter ihm der hl. Geist als Taube, über ihm die Hand Gottes, rechts und links von ihm die Apostel auf Sitzen, unter den rundbogigen Arcaden einer Basilika. Die ganze Darstellung erinnert auch an das Mosaik von S. Pudenziana und könnte fast wie eine Versetzung dieses Sujets in den ärmlichen deutschen Norden betrachtet werden; nur fehlen freilich die beiden weiblichen Personen. — Ich stelle im Nachfolgenden die Rubriken auf, welche im Uebrigen bei den einzelnen Bildern in Betracht kommen:

Costümliches Taf. XI. XIII. XVI. XVIII (Juden). CIII. CXIV. CXV. CXXVIII. — Landwirthschaftliches LIII (Jahreszeiten). CXXV (Ackerbau). CXXVI (Weinbau). — Hausgeräthe: CXXXII (Gefässe). — Leben des Menschen: XXXIII. XXXV (De aetatibus; sechs Generationen). XXXVI—XXXIX (Heirath). XL (Tod). — Architekturen XII. XVI. XIX. XXX. LVIII. LXVI. LXVII. LXXIII—LXXVIII. LXXXI—LXXXV. XCII (Wohnhaus). XCIII (Typus einer Kirche). XCVIII (Grab, romanisches Gewölbe mit offener Arcatur). CXIII. CXVI (Speisesaal). LXXXVI (Amphitheater; vielleicht nach dem in Trier damals noch besser erhaltenen Denkmal). LXXXVII (Labyrinth). LXXXVII (Pharus). LXXXVIIII Thermen; der Badende sehr naturalistisch dargestellt). — Klerikale Trachten XIII. XIV. XV. — Biblische Bücher: XXIII. XXIV. XXVI. — Liturgisches: XXVII. XXVIII (De hostiis). XXIX (Taufe). XXX (Exorcismus). XXI (De oratione et de ieiuniis). XXXII (Busse; wol jetzt älteste Darstellung dieses Sujets, neben derjenigen des Goettinger Sacramentars; s. m. Christl. Kunstgesch. II, 1, 393, Fig. 255). — Teufel XXXIV. — Feste: LVIII. — Naturgeschichtliches: XLII (Elemente). XLIII (Himmel). XLIV (Sonne) XLV (Mond) XLVI f. (Sterne). XLVIII (Gewitter). XLIX—LII (Naturerscheinungen. Winde). LIII—LVI (Zeiten, Jahr). CXXVII (Kräuter, Wurzel, (Mandragora). — Welt XLI. CXVI f. LIX (Wasser). — LX—LXII (Meer, bes. Symbolik des Rothen Meeres! — Schifffahrt). LXIII (Seen und Meere). LXIV (Flüsse). LXV (Brunnen). LXVI—LXIX (Regen, Reif, Thau). — LXX (Diluvium; die Sintfluth mit der Arche Noe's erinnert an den Kesselstattischen Sarkophag im Provinzial-Museum zu Trier mit diesem Sujet). LXXI (Terra). LXXIII (Paradies). — LXXIII—LXXVIII (Regiones, verschiedene Länder und Städte). — LXXIX (Berge). LXXX (Felder). — Leben: LXXXIX (Thermen). LXXXX (Wirthshaus). XCI (Kerker, Fleischbank). — XCIV (Waffen). CXVI (Berg). Eb. und CXXXI (Essen und Trinken). —

Handwerk: XCV, XCVI (Webstuhl etc.). XCVII. CXIX (Marmorschneiden). CXX (Glasbrennerei). CXXI (Geschichte). CXXIII (Maasse). — Stände: C (Philosophen). CI (Dichter). CII (Sibyllen; es sind ihrer zehn). CIII—CIV (Magier). CV (Pagani; und bewaffnete Reiter; Landjäger?). — Christus auf dem Thron CXIII. — De diis gentium CVI—CXII (diese seltsamen Bilder der antiken Gottheiten sind wahrscheinlich den bei uns erhaltenen römischen Sculpturen abgesehen). — Babylonischer Thurm CXIII. — Künste etc.; CXXIII (Musik). CXXIV (Medicin, Krieg). — CXXVIII f. (Carres). CXXXIII (Vehicel). — Theater CXXX.

Diese kurze Uebersicht giebt eine Vorstellung von dem Werthe dieser Publication für unsere Culturgeschichte und weckt den Wunsch nach einer vollständigen Bekanntmachung sämmtlicher Miniaturen des Cod. Cassinensis. Eine eingehende Behandlung desselben wäre der würdige Gegenstand einer Monographie, aus der Kunst- und Culturgeschichte Gewinn ziehen müssten.

Ueber Bd. II und III der „Galerie nazionali Italiane", der hochverdienstlichen Publication des Königlichen Unterrichtsministeriums in Italien, werde ich in dem nächsten Jahresbericht eingehender als es jetzt möglich wäre, mich verbreiten.

II.

Frankreich.

Unseren Jahresbericht von 1893—1894 eröffnete die Klage um den Hingang unseres unvergesslichen Meisters und Freundes Giovanni Battista de Rossi. Heute habe ich hier einem mir kaum weniger nahestehenden, unvergesslichen Freund und Mitarbeiter die Commemoratio zu halten. Am 5. Juli 1897 ist mit Edmond Le Blant der bedeutendste Vertreter der christlichen Archäologie in Frankreich aus diesem Leben geschieden.[16])

Le Blant war am 12. August 1818 geboren, hatte nach Ablegung seiner Gymnasialstudien sein „droit" abgemacht, nebenbei aber namentlich unter der Leitung Hase's die philologischen Studien fortgesetzt. Im Jahre 1840 wurde er als Advocat an dem Pariser Gerichtshof aufgenommen, trat aber schon 1843 als Beamter in das Finanzministerium ein, wo er zuletzt als Sections-Chef dreissig Jahre lang wirkte. Neben den Berufsarbeiten war lange Zeit die Musik ein Gegenstand seiner Passion, und seine ersten litterarischen Versuche waren der musikalischen Kritik gewidmet. Eine 1846 nach Italien unternommene Reise brachte ihn mit den römischen Archäologen Marchi und Garrucci zusammen; seine Besuche im Collegio Romano

[16]) Nekrologe Le Blant's brachten Héron de Villefosse (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1897, 18, seine bei dem Begräbniss gehaltene Rede); André Pératé in Revue Archéol. 1897, juill.-août, p. 1—7. — Die Mélanges d'archéol. et d'hist. (1897), juill.-déc. p. 492 f. haben den Discours des Hrn. de Villefosse wieder abgedruckt; früher schon gaben dieselben ein bis zum Jahre 1892 reichendes Verzeichniss der Schriften Le Blant's.

und dem Museo Kircheriano führten seine Neigung schliesslich definitiv den christlichen Antiquitäten zu, in erster Linie den Inschriften, welche für ihn die Hauptaufgabe seines Lebens waren. Nachdem sein erster Versuch einer Sammlung der christlichen Inschriften Galliens 1852 von der Akademie mit einer Medaille belohnt war, konnte sein grosses Werk, die „Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIIIe siècle“ (1856 bis 1865) das Licht erblicken. Die beiden prächtigen, auf Staatskosten gedruckten Bände erwarben ihm die Zustimmung der archäologischen Welt und die Aufnahme in die Académie des Inscriptions, welche ihn 1867 an die Stelle des Orientalisten Reinaud ernannte. Seit 1859 gehörte er schon der „Société des Antiquaires de France“ an, an deren Arbeiten er sich seither bis an sein Ende mit grossem Eifer betheiligte. Seit 1889 war er auch Vorsitzender der „Section d'archéologie du Comité des Travaux historiques“. Das Gebiet der figurirten Denkmäler betrat er dann erfolgreich mit der ausgezeichneten Bearbeitung der „Sarcophages chrétiens de la ville d'Arles (1878)“, denen dann 1886 die „Sarcophages chrétiens de la Gaule“ folgten. Diese beiden monumentalen Werke, über welche ich im „Repertorium“ II 359, X 181 eingehender berichtet habe, füllten zunächst eine wesentliche und empfindliche Lücke aus, indem hier die nächst der stadtrömischen bedeutendste Gruppe altchristlicher Sculpturwerke zum ersten Male in einer der heutigen Wissenschaft entsprechenden Gestalt publicirt wurden. Die Untersuchungen, welche Le Blant diesen Ausgaben voraussandte, haben aber auch auf die ikonographischen Studien und speciell auf die Erklärung der Sarkophagreliefs der alten Christen einen namhaften Einfluss geübt. Ziemlich allgemein ist jetzt anerkannt, wie richtig Le Blant gesehen, als er zahlreiche Darstellungen dieser Gattung mit den Funeralliturgien und sog. Todtenlitaneien in Beziehung setzte.

Nachdem Le Blant, nach dreissigjähriger Dienstzeit im Ministerium der Finanzen, in den Ruhestand getreten, hat er nicht aufgehört, seiner Lieblingswissenschaft wie seinem Vaterlande zu dienen. Oftmals hatte ich an dieser Stelle Anlass, des grossen Aufschwunges, den die historischen und archäologischen Studien der Franzosen der École française d'archéologie in Rom verdanken, rühmend und dankbar zu gedenken. An dem Emporblühen dieser jungen, so segensreich wirkenden Schule hatte Edmond Le Blant einen bedeutenden Antheil. Von 1883—1888 hat er sie geleitet: er konnte ihr vermöge seiner alten persönlichen Beziehungen zu De Rossi, nicht minder durch die hohe Urbanität seines Wesens, sein bescheidenes, liebenswürdiges Auftreten in ganz besonderer Weise nützlich sein. Von seiner fortdauernden Bethätigung an den Arbeiten dieser Schule wie der Académie des Inscriptions zeugen die in den „Melanges d'archéologie et d'histoire“ und in den Bulletins der Akademie enthaltenen Beiträge, über die ich hier regelmässig berichtet habe. Auch der „Revue archéologique“, der „Revue de l'art chrétien“, dem „Journal des Savants“, der „Revue des questions historiques“ und dem Jahrbuch der „Antiquaires de France“ blieb er ein treuer und thätiger Mitarbeiter.

Die altchristlichen Studien Le Blant's hatten ihn frühzeitig auf die Geschichte der Christenverfolgungen geführt und ihn von der Nothwendigkeit überzeugt, diesen Gegenstand nach allen Seiten einer neuen kritischen Untersuchung zu unterziehen. Nächst De Rossi hat denn in der That in unseren Tagen Niemand mehr wie er zur Aufhellung dieses wichtigen Abschnittes der altchristlichen Geschichte gethan. Seine systematische Behandlung dieses Gegenstandes leitete Le Blant mit der Schrift „La Question du Vase de Sang" (Par. 1888) ein, welcher nicht weniger als siebenundzwanzig andere Abhandlungen folgten, die sich sämmtlich mit der Geschichte der Märtyrer und den sie betreffenden antiquarischen Fragen beschäftigen und unter welchen die umfangreichen Studien „Les Actes des Martyrs" (Par. 1882) und „Les Persécuteurs et les Martyrs aux premiers siècles de notre ère" (Par. 1893) die bedeutendsten sind. Von allen diesen Arbeiten ist in den Jahresberichten über „Christliche Archäologie" im Repertorium Nachricht gegeben. Daneben bewahrte sich Le Blant bis zu seinem Tode das lebendigste Interesse an den epigraphischen Forschungen. Sein eignes grosses Inschriftenwerk auf dem Laufenden zu erhalten, lag ihm selbstverständlich zunächst am Herzen. Seit dem Abschluss desselben waren zahlreiche neue Steine bekannt geworden; für die Rheinlande, welche er wenigstens theilweise noch berücksichtigt hatte, war mein Corpus hinzugekommen, und so entschloss er sich zur Bearbeitung eines umfangreichen Supplementbandes zu den Inscriptions chrét. de la Gaule („Nouveau Recueil des Inscr. chrét. de la Gaule antérieures au VIIIe siècle", Par. 1892), welcher den früher gegebenen 708 Nummern nicht weniger als 445 neue hinzufügte. Dazu kommen, ausser einer guten Anzahl epigraphischer Gelegenheitsschriften noch die Sammlung koptisch-griechischer Grabplättchen („Tablettes égyptiennes à Inscriptions grecques", Par. 1875), ferner die umfangreiche Sammlung von Inschriften geschnittener Steine („750 Inscriptions de Pierres gravées inédites ou peu connues", Par. 1896) und endlich die „Paléographie des Inscriptions latines du IIIe siècle à la fin du VIIe", Par. 1898, welch' letztere Abhandlung in den zwei letzten Jahrgängen der Revue archéologique erschien und erst nach Le Blant's Tode in einem besonderen Abdrucke (bei Ernest Leroux in Paris, 1898) zur Ausgabe gelangte. Diese Arbeit stellt die erste einigermassen erschöpfende Studie über die lapidare Paläographie dar und ist für jeden Epigraphiker von unschätzbarem Nutzen. Ich hoffe immer noch, selbst oder durch einen meiner Schüler, einmal etwas Aehnliches für die Jahrhunderte des Mittelalters zu bringen. Eine der letzten einschlägigen Arbeiten Le Blant's war der Bericht über die altchristlichen Funde in Sofia in Bulgarien (Acad. des Inscr. 24 juillet 1896), wo ausser einigen Inschriften (eines Diaconus und eines Decius famulus [sancti] Andr[e]ae) in lateinischer und griechischer Sprache eine Reliquienkapsel zu Tage trat. Dieselbe ist 7 cm hoch und 8 cm breit und war mit einem Schlüssel verschlossen. Auf einer Seite trägt sie das sog. constantinische Monogramm, auf der anderen das bf. Monogramm, also eine sehr willkommene Bereicherung des uns aus dem christlichen Alterthum erhaltenen Vorrathes solcher Capsellae, über

welche De Rossi Bull. 1863, 31 und schon Bosio RS. p. 105 zu vergleichen ist.

Le Blant ist sozusagen auf dem Schlachtfeld gestorben, dem er sein Leben gewidmet hat. Obgleich hochbetagt und leidend, ging er noch als Delegirter des Unterrichtsministeriums auf einen archäologischen Congress nach Nîmes, wo er erkrankte.

Meine Beziehungen zu Le Blant gehen bis ins Jahr 1865 hinauf und hatten zunächst ihren Anlass in meiner Besprechung der „Inscriptions chrétiennes de la Gaule", welche in Reusch's Theol. Litteraturblatt veröffentlicht wurde. Zu jener Zeit hatte ich selbst, angeregt durch Friedrichl Ritschl, den Plan einer Sammlung der Christlichen Inschriften der Rheinlande gefasst: so begegneten sich unsere Studien zunächst auf dem Gebiete der Epigraphik. Einige Zeit später beschäftigte mich die Frage über die Bedeutung und den Zweck der in den Katakomben gefundenen sogenannten Blutampullen, die, nachdem sie längere Zeit geruht hatte, zuerst wieder durch den Jesuiten P. Victor de Buck in Brüssel 1855 angeschnitten worden war und auf welche Le Blant in der oben erwähnten Schrift „La Question du vase de Sang" 1858 eine von der des gelehrten Bollandisten abweichende Antwort gegeben hatte (1858). Meine erste Arbeit über den Gegenstand (1868) stellte sich weder auf die Seite des Einen noch des Anderen. Sie rief eine freundschaftliche Controverse mit beiden hervor; Le Blant antwortete in dem Aufsatze „D'une Publication nouvelle sur le Vase de sang des Catacombes Romaines" (Rev. arch. 1869). Im Jahre 1869—1870 beauftragte Papst Pius IX aus Anlass meiner Schrift eine Commission mit erneuter Prüfung dieser Frage. De Rossi stand der Commission (nach dem Tode des Cardinal Reisach) vor und seinem Antrage nach wurde, ganz im Sinne meiner Aufstellungen, entschieden: d. h. das Princip, dass, wo wirklich Blut in den in den Katakombengräbern gefundenen Phialae rubricatae nachgewiesen ist, in demselben Märtyrerblut und ein indicium facti pro Christo martyrii zu erblicken sei; dass aber, da bis jetzt die Untersuchung der meisten dieser Ampullen nur den rothen Niederschlag des aus dem Glas ausgetretenen Eisenoxyds gezeigt hat, in der Mehrzahl derselben kein Blut nachgewiesen sei. Demgemäss wurde seither thatsächlich die Distribution der sog. Corpi santi aus den Katakomben sistirt. Die mikroskopischen, chemischen und vermittelst der Spectralanalyse angestellten Untersuchungen an sog. Blutampullen, welche ich später in Strassburg und Bonn veranlasste und in meiner zweiten Schrift über den Gegenstand publicirte, haben dies Resultat nur bestätigt.

Während des Krieges von 1870 musste Le Blant in Paris zurückbleiben; er sandte seine Familie nach dem Norden, ich glaube nach Dieppe oder Boulogne und wandte sich an mich, um derselben irgend eine Empfehlung in den Tagen der Occupation zu verschaffen. Ich konnte ihn mit der Versicherung beruhigen, dass wir keinen Krieg gegen Damen und Kinder führten, war aber in der Lage, denselben eine Empfehlung an unsern Höchstcommandirenden der Nordarmee zu senden. In den auf den

Krieg folgenden Jahren sah ich Le Blant erst 1878 in Paris wieder, dann aber verkehrten wir sehr viel in Rom, während er dort als Director der französischen Schule wirkte. Unser Verhältniss war mit den Jahren immer intimer geworden und ich durfte diesen ausgezeichneten und liebenswürdigen Gelehrten zu meinen nächsten und besten Freunden zählen. Sein unerwartetes Ende hat mich tief und schmerzlich bewegt. Der Verlust eines Freundes, mit dem man über dreissig Jahre auf demselben Felde der Wissenschaft zusammen gewirkt, wird stets wie eine Amputation empfunden. Nach De Rossi's Hingang, der mir eine nie sich verschliessende Wunde gelassen hat, stand Edmond Le Blant da als unbestrittener erster Vertreter unserer christlichen Archäologie: sein Tod bedeutete für alle Freunde dieser unserer jungen Wissenschaft eine neue Diminutio capitis: den Verlust eines Mannes, für den in Frankreich auf lange hin kein Ersatz zu erwarten ist; eines Gelehrten, der die schönsten und besten Seiten des französischen Wesens in seinem vornehmen, milden Naturell zum Ausdruck brachte. Als Schriftsteller zeichnete er sich durch einen sehr klaren, durchsichtigen Stil aus; in den seltenen Fällen, wo er sich zur Polemik verstand, bewahrte er eine leidenschaftslose Sprache: möge sein Beispiel den Jüngern stets als Vorbild vorschweben.

Die „Mélanges d'Archéologie et d'histoire" brachten seither: XVI 474 Gsell in der Chronik der africanischen Funde: christliche Basilika in Hodjel — el Airun mit Mosaiken — 478 jüdische Synagoge mit Inschriften und Mosaiken (neuere Beiträge zur Kunstgeschichte der Juden), welche Thiere und Blumen darstellen — 479 Krypta mit Fresco (Christus und Heilige?), über welche schon Villefosse und Stevenson berichtet haben. — 480 Baptisterium mit achteckiger Kufe und Mosaik: der Boden zeigt je vier in Gestalt von Kreuzen gestellte Fische. — 481 Inschrift von Gelma und Erwähnung der Reliquien des Apostels Petrus und der Märtyrer Felix und Vincentius. — 483 Reliquien mit Inschrift: *Memoria Feliciani pa(ssi?) III K(alendas) Iulias VLSE.* — 485 Basilika in Castiglione: unter der Apsis eine Krypta mit Taufbrunnen in Kreuzgestalt. — Eb. 485 Inschrift von Tenes mit De Dei data; Dedication eines auf dem Terrain des Fabius Sulpicius Crisogonus aufgeführten Baues. — 486 Zwei Epitaphien aus Benian: eines vom Jahre 394 aer. prov. (= 433 v. Chr.) eines Priesters Victor, das eines Bischofs um 422 p. Chr.: *Memoria sancti semperque gloriosi patris nostri Nemessani ep(i)s(copi),* der sein *sacerdotium D(omi)no administravit* achtzehn Jahre. — XVII 73 Duchesne über S. Maria antiqua, ein Beitrag zur Topographie des mittelalterlichen Roms, der sich gegen Lanciani's und Grisar's Meinung wendet, als ob S. Maria Nova nicht auf der Stelle der ehemaligen S. Maria antiqua stehe und letztere am Nordwinkel des Palatin auf der Stelle von S. M. Liberatrice zu suchen sei (Lanciani in den Mon. dei Linc. I N. 95. Grisar Civ. catt. 1896, 458 und Zeitschr. f. k. Theol. XX 113). — 467 G. de Manteyer, eine kritische Prüfung der provençalischen Legenden über die Wirksamkeit der hl. Maximus, Lazarus, Magdalena, Martha u. s. f. und das

Verhältniss des Martyrologiums von Arles—Toulon (c. 1120) zu diesen Sagen. —

Aus dem „Bull. mon.“ Sér. VII, I, 1896 notire ich p. 230 Morvat über ein Kreuzreliquiar in Amiens; — p. 40 zur Ikonographie der hl. Katharina und Barbara (Basreliefs in der Kirche zu Fontarabie; p. 84 zur Ikonographie der Passion (Reliefs zu Castel); — p. 416, vor Allem das sehr merkwürdige Abendmahl in der Kirche zu Savigny bei Contances, welches den ältesten und interessantesten Darstellungen des Sujets beizuzählen sein wird.

„Revue de l'Art chrétien“ 1896. XXXIX 439 Gerspach über das Kreuzigungsbild (Holzschnitt) des Museums zu Prato. — 4 E. Müntz über die Papstgräber in Deutschland und Frankreich (Forts.) — p. 459 und XL 22. 128 Barbier de Montault über die Mosaiken von Ravenna (Forts.); speciell S. Apollinare Nuovo). — 1897. XL, 1, 120. 287, F. de Mely über die Reliquien von Constantinopel. — 93. 215 Helbig über die Malereien in Karlstein. — 118 Rupin zur Ikonographie des Todes des guten Schächers (Relief in Canec, Dordogne). — 149 Barbier über das Grab Benedict's XII. zu Avignon. — 154 Germain über das Oculus-Tabernakel in lothringischen Kirchen. — 185 Gerspach über das Grab Lorenzo il Magnifico's (die Constatirung des Grabes Giuliano's und Lorenzo's 5. Oct. 1895). — 225 Rupin über ein Kreuz in Gestalt des Baumes in Moissac (noch romanisch!) — 227 Chartraire über eine Darstellung der Himmelfahrt Mariae auf einem Gewebe des 8. Jahrhunderts (!) in der Kathedrale zu Sens. Die Inschrift, welche dasselbe begleitet, ist leider nicht facsimilirt, aber ihr Tenor stimmt zu der merowingischen Epoche: *Com* (cum) *transisset Maria mater domino* (*sic!*) *de apostolis.* Das M ist stets ꟿ gebildet, das S liegt (∽). Der Fund stellt eine äusserst merkwürdige Bereicherung unserer Ikonographe der hl. Jungfrau dar. — 271 Clousse über die Cosmaten und ihre hochinteressanten Arbeiten in S. Maria zu Cività Castellana (XII.—XIII. Jahrhundert.) — 303 De Prelle über Wandgemälde in der Collegialkirche S. Gertrud zu Nivelles (Kreuzigung des XV. Jahrhunderts, Martyrium des hl. Laurentius etc.). — 309 Enlart über einige gothische Bauwerke in Griechenland. — 314 Rupin über eine Darstellung der Trinität in Olonne (Vendée). Der sitzende Gottvater hält den Crucifixus vor sich; noch keine Kronen. Ueber dem Kreuz der hl. Geist als Taube. — 363 Chabon über eine überaus bemerkenswerthe Taufkufe des XII. Jahrhunderts in der Kirche zu Mauriac. Die Aussenseite dieser rundförmigen Kufe ist mit 14 Arcaden geziert, in welchen biblische Scenen dargestellt sind — ein willkommenes Pendant zu dem von mir (Gesch. der christl. Kunst II 1, 488) publicirten Taufstein von S. Ulrich im Schwarzwald und zu dem von Chiavenna. Diese Denkmäler verdienten jetzt einmal (mit dem von Salzburg) eine monographische, zusammenhängende Bearbeitung. — 383 Zambin über die Kathedrale von Auxerre. — 389. 477 Hans Semper über die Elfenbeine des Museums von Budapest, ein sehr schätzenswerther Beitrag zu unserer Kenntniss der früh-

mittelalterlichen Elfenbeinplastik, für den wir diesem ausgezeichneten Forscher nur dankbar sein müssen. — 411 Juron über ein Retabulum des XIII.—XIV. Jahrhunderts in Grauves (Marne). — 508 L-C. Zwei gravirte frühmittelalterliche Altarplatten (zu Besançon und Chambornay-les-Bellevaux). —

Von Kircheninventaren seien erwähnt: die von De Rivières herausgegebenen Quartre Inventaires d'Eglises, de Cartres et d'Albi, Toulouse 1896, das von R. Drouault bekannt gemachte Inventaire du trésor du Prieuré Notre-Dame de London (London 1896); Bertaux' Trésors d'Eglise—Ascoli Piceno et l'Orfèvre Pietro Vanini (in den Mélanges 1897). — Trésor de S. Fiacre en Brie (Bull. de la Conf. et d'arch. de Meaux).

Die Glockenkunde erfährt Bereicherung durch L. Régnier's Cloches et fondeurs de Cloches aus den Dép. de l'Eure de l'Oise et de Seine-et-Oise (Paris 1896) und durch Jodart's und Laurent's Epigraphie campanaire Ardennaise (Les Cloches du canton d'Asfeld, Sedan 1896). —

Von kleineren französischen Arbeiten seien noch hier aufgeführt die auch für das Gebiet der mittelalterlichen Kunst und Ikonographie zu beachtenden Berichte L. Delisle's über Ehrenberger's Ausgabe der Libri liturgici Bibl. Apostol. Vaticanae mss. (s. u.: Extr. de Journal des Savants, Mai 1897) und über Schlosser's Veronesisches Bilderbuch (ebenda Sept. 1896). Interessant ist auch desselben grossen Gelehrten Notice sur un Psautier du XIII siècle appartenant au Comte de Crawford (Extr. de la Bibl. de l'École des Chartes 1897, LVIII). Weiter die Studien über das Mosaik von Madaba von Ph. Berger (Acad. des Inscr. 1897, 14 janv. vgl. Rev. crit. 1897, und 19, p. 379) und den PP. Cléophas und Lagrange (in Revue Biblique internationale, publiée sous la direction des professeurs de l'École pratique d'Études bibliques établie au couvent dominicain Saint-Étienne de Jérusalem, 1897, No. 2). Hier ist der Text nicht bloss von einem guten Situationsplan, sondern auch von einer grossen, bis jetzt wohl der besten, Photographie des Denkmals begleitet.

Einen überaus werthvollen Beitrag zur christlichen Archäologie des Mittelalters bringt noch die Abhandlung über die päpstliche Tiara, mit der uns unser unermüdlicher Freund E. Müntz beschenkt.[17]) Als das wesentliche Ergebniss dieser durch eine grosse Anzahl authentischer Abbildungen gestützten Untersuchung ergiebt sich, dass anfänglich die päpstliche Mütze sich in nichts von derjenigen anderer Bischöfe unterschied, dass erst im XIII. Jahrhundert diese ziemlich steil aufstrebende Mütze einen Circulus oder eine Krone an ihrem unteren Umfang erhielt, der Bonifatius VIII eine zweite hinzufügte. Die dritte ward von den avignonesischen Päpsten beigegeben, aber nicht erst, wie gewöhnlich gesagt wird, von Urban V Sie erscheint, neben der Tiara mit zwei Circuli, schon bei Clemens V.

Ein junger lothringer Geistlicher, R. S. Bour, hat mit der Preis-

---

[17]) E. Müntz, La Tiare Pontificale du VIII au XVI siècle. Mém. de l'acad. des Inscr. et Belles-Lettres 1897, XXXVI, 1, Paris 1897. 4º.

schrift über die Inschrift des Quirinus, welche 1764 bei Tivoli gefunden und von De Rossi den christlichen Inschriften des Lateran beigesellt wurde (Bull. 1877, 6), einen tüchtigen Beitrag zur ältesten christlichen Chronologie geliefert.[18])

Auch Barbier de Montault's neue Publication über die kirchlich-liturgische Kleidung, obgleich mehr praktischer als archäologischer Natur, kann Kunsthistorikern und Archäologen von Nutzen sein.[19])

Zwei grosse Prachtpublicationen der Franzosen gehen, wenigstens auf einzelnen Punkten, auch die christlichen Antiquitäten an. Mehr als von dem „Vatican" der Herren Goyau, Périaté und Fabre gilt das von der unter der Leitung des Oratorianers Baudrillart herausgegebenen „France chrétienne dans l'Histoire"[20]). Beide Werke haben einen vorwaltend kirchenpolitischen Zweck und namentlich will das letztere die Gesta Dei per Francos den heutigen Franzosen wieder ad oculos demonstriren. Immerhin bieten die Beiträge von Duchesne (La Gaule chrétienne sous l'Empire Romain), De Smedt (La vie monastique dans la Gaule au VIe siècle), Périaté (L'art chrétien au Moyen-âge) lesenswerthe Aufsätze dar, die einigermassen für das Horrendum entschädigen, dass in einer „France Chrétienne dans l'Histoire" Port Royal und Pascal, Bossuet und der Gallicanismus nicht einmal mehr genannt werden dürfen. Bossuet wird nachgerade nur noch als Prediger berücksichtigt. Solche Bücher geben die vollkommenste Vorstellung von dem tiefen Verfall des Gedankens in der französischen Kirche.

Ueber Schlumberger's „Epopée Byzantine" und E. Müntz „La France et la Toscane" hoffe ich in meinem nächsten Berichte einige Worte sagen zu können.

Herr L. Germain versucht in einer neuesten Abhandlung die bekannte Symbolik des Einhorns, welches in den Schooss der Jungfrau flieht, nicht, wie man bisher angenommen hat, auf die Menschwerdung, sondern auf das Geheimniss der Immaculata Conceptio zu beziehen, wovon ich mich vorläufig noch nicht überzeugen kann.[21])

III.

Schweden und Norwegen.

Hr. B. E. Bendixen giebt in seinem VII. Bericht über die Aquisitionen des Museums zu Bergen[22]) Nachricht von einer gemalten Tafel

---

[18]) R. S. Bour, L'Inscription de Quirinus et le recensement de S. Luc. Sujet de concours proposé à la Pontificia Accad. Romana de Archeol. et présenté en Déc. 1896. Rome 1897, 4°.

[19]) Barbier de Montault, Le Costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition Romaine. I. Par. 1897.

[20]) Goyau, Périaté, Fabre, Le Vatican. Par. 1895. — Baudrillart, La France Chrétienne dans l'Histoire. Paris 1896, Firmin-Didot et Cie. 4°.

[21]) L. Germain, La Chasse à la licorne et l'Immaculée Conception. Par. 1897.

[22]) Bergens Museums Aarbog 1896. No. IX. Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen. VII. Von B. E. Bendixen. 1896. 8°.

aus Lyster mit Mariendarstellungen; über eine andere Tafel aus Eid mit 3×4 Medaillons, Passionsscenen u. s. f. unter denen sich ein beachtenswerthes Abendmahl (erste Hälfte des XIV. Jhs.?) befindet; über eine kostbare Casula aus Röldal (Granatmuster mit Jagdleoparden XIV. Jh.), und über den Muttergottesleuchter aus Kinservik (schöne Messingarbeit der Spätgothik). Derselbe fleissige Gelehrte hat mit W. D. Krohn in seinem Gartenrecht in der Jacobsjorden vnndt Bellgarden[23]) einen Beitrag zur nordischen Culturgeschichte gebracht, der von der Kunstgeschichte auch nicht gar zu weit abliegt. Näher geht uns der eine sehr interessante culturgeschichtliche Studie darstellende Band an, welchen der Stockholmer Museums-Director Hr. G. Lindström über die Inschriften Gotland's herausgegeben hat.[24]) Die hier mitgetheilten 413 Inschriften gehören zwar durchschnittlich erst dem hohen Mittelalter, bzw. dem XIV. und XV. Jh. an, kommen aber durch die Eigenthümlichkeiten der Sprache und ihre Paläographie für eine künftige Epigraphik des Mittelalters sehr in Betracht. Zudem bringen die von dem gelehrten Herausgeber eingestreuten Notizen reichliche Beiträge für die nordische Kunstgeschichte.

Von einer ganz neuen und wir dürfen wohl sagen sehr überraschenden Seite aus wird die skandinavische Kunst in einem Werke an- und aufgefasst, das uns aber erst im Augenblicke des Abschlusses dieses Berichts zugeht und über das man, ohne ein Unrecht zu thun, erst nach eingehendem Studium wird urtheilen dürfen. Seesselberg's frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker[25]) stellt die nordische, überhaupt aber die germanische Kunst auf eine ganz neue Basis. Es wird der Versuch hier gemacht, in einer ganz neuen Weise das Ornament sowohl als die Bauformen als ein Mischungsproduct auszuweisen, dessen Grundbestandtheile germanisch sind, das aber Zusatzbestandttheile, theils aus dem Orient, theils aus der altchristlichen Kunst Italiens, in sich aufgenommen hat. Manche der hier vorgetragenen Sätze werden sich ziemlich schwer Zustimmung gewinnen; so wenn z. B. behauptet wird, (S. 89): die in Jütland, Südschweden und Bornholm noch erhaltenen Rundkirchen repräsentiren einen autonomen germanischen Bautypus, der in den prähistorisch-germanischen Burgbauten wurzelt; und auf diese Grundlage gehen auch die in den genannten Ländern vorkommenden Centralbauten zurück, bei denen die Mehrgeschossigkeit im Mittelschiff aufgegeben wurde (wie das Aachener Münster, die Karlskapelle in Nymwegen, die Kirche

---

[23]) Bergen's Historiske Forening. Dat Gartenrecht in den Jacobsjorden vnndt Bellgarden moed oversaettelse. Vod W. D. Krohn og B. E. Bendixen. Bergen 1895.

[24]) Anteckningar om Gotland's Medeltid of G. Lindström. II. Stockholm (1896).

[25]) Seesselberg, Friedr. Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker, unter besonderer Berücksichtigung der Skandinavischen Baukunst in ethnologisch-anthropologischer Begründung dargestellt. Mit 500 Textfiguren und Tafelwerk. Berlin, Wasmuth 1897. 1 Bd. und ein Atlas, Fol. Pr. M. 1,50.

zu Ottmarsheim u. s. f.) Der Verf. nimmt an, dass bei diesen in Deutschland vorkommenden Gebäuden das ursprüngliche Princip zu Gunsten des romanisch-kirchlichen zurückgedrängt wurde, wenn er auch eine mehr oder minder starke „Allitteration" an die Grabkirche zu Jerusalem (z. B. bei S. Michael in Fulda) oder gewisse „italische" (es sollte heissen italienische) Centralbauten zugiebt.

Ich behalte mir vor, auf die Prüfung dieser Aufstellungen eingehender zurückzukommen. Bis jetzt habe ich den Eindruck, dass das Werk vorwaltend vom Standpunkte des Architekten und zu wenig von demjenigen des Archäologen gearbeitet sei. Mit anderen Worten: mir scheint, dass bei allen derartigen Untersuchungen die constructiven Gesichtspunkte nicht allein massgebend sind, sondern auf Schritt und Tritt mit der historisch-archäologischen Betrachtung verbunden bleiben müssen. Ich sehe auch noch nicht, ob hier die liturgischen Gesichtspunkte hinreichend gewürdigt sind. Jedenfalls aber verdient diese Publication grösste Beachtung und allem Anschein nach dürften zunächst die Ausführungen über die Entstehung des Ornaments der allgemeinen Kunstgeschichte als bleibender Gewinn gesichert sein.

IV.

Russland.

Auch die Russen haben in den letzten Jahren eine Reihe werthvoller Beiträge zu unserer christlichen Archäologie aufzuweisen: ein erfreulicher Beweis für das anhaltende Interesse, welches diesem Studium von unseren östlichen Nachbarn zugewandt wird.

J. Smirnow hat in einer (mir nicht zugänglichen) Abhandlung (Viz. Vrem. 4, 1897, 1—93, vergl. Byz. Ztschr. 1897, 640) die christlichen Mosaiken Cypern's besprochen, welche er zum Theil (wie die Darstellung der Gottesmutter, deren mehrere griechische Bischöfe und die Jerusalemer Synode von 836 gedenken) ins V.—VII. Jahrh. setzt. Auch das Mosaik von Kanakarion soll ins VI.—VII. Jahrh. fallen.

J. H. Tikkanen's „Psalterillustrationen im Mittelalter" sind in ihrem ersten Theile bereits von Dobbert im Rep. 1896, XIX, 472, gewürdigt worden. Jetzt ist von dem I. Bande dieses auf zwei Bände berechneten, aus den Acta Societatis Scientiarum Fennicae (Helsingfors 1897) abgedruckten Werkes eine zweite Lieferung erschienen, welche, gleich der ersten, der byzantinischen Psalterillustration gewidmet ist und nach der in der Lfg. 1 behandelten mönchisch-theologischen Redaction dieser verwandte Handschriften, weiter die sog. aristokratische Psaltergruppe und einzelne andere Psalterhandschriften bespricht. Ich gedenke nach Ausgabe des zweiten Bandes, der eine Uebersicht des gesammten Materials liefern soll, auf dieses Werk zurückzukommen, welches sowohl der Kunstgeschichte insbesondere der Ikonographie des Mittelalters, als auch der Geschichte der Liturgie und selbst der allgemeinen Kirchen- und Culturgeschichte so werthvollen Zuwachs bringt. Heute möchte ich zunächst nur darauf hinweisen, dass durch diese

zwei Lieferungen einmal eine so beträchtliche Menge neuen ikonographischen Materials geboten wird, dass die Ikonographie fast aller biblischen Sujets, z. B. der Passion, der Kreuzigung, des Abendmahls, mit Rücksicht darauf einer Erweiterung oder Revision unterliegen. Des Weiteren muss darauf hingewiesen werden, wie sehr das Aufkommen der Psalterillustrationen im byzantinischen Kunstgebiete seit dem VIII.—IX. Jahrh. auf die allgemeine Renaissance des Byzantinismus eingewirkt hat. Diese illustrirten Psalter sind nunmehr Haupturkunden zur Beurtheilung des hohen Werthes, welchen diese zweite byzantinische Kunst zu beanspruchen hat, und unzweifelhafte Documente dafür, wie hoch diese Kunst des IX. bis XI. Jahrh. stand. In einzelnen Fragen, wie hinsichtlich der Originalität der im Cod. Par. 139 enthaltenen Miniaturen, nimmt der verehrte Verfasser im Anschluss an Kondakoff, eine von der meinigen (und Wickhoff's) Auffassung verschiedene Stellung ein, ohne jener geradezu direct zu widersprechen. Solche Divergenzen können kein Grund sein, einer so scharfsinnigen und an Ergebnissen reichen Arbeit wie derjenigen Tikkanen's den Tribut vollster Bewunderung nicht auszusprechen. Möge uns der Verfasser recht bald mit der Fortsetzung dieser hochwillkommenen Studien erfreuen.

Herr Tikkanen hat (in No. 5—10 des Tinskl Museums, 1897) auch die Ikonographie der Kreuzigung behandelt; eine mehr populäre, aber doch auch an beachtenswerthen Gesichtspunkten reiche Abhandlung.

Eine neue Bearbeitung der „Mosaiken in den Kirchen Ravenna's" schenkt uns der Charkower Archäologe Prof. G. Redin[26]. Der Verfasser war so gefällig, mir ein Exposé seiner Ansichten zu geben, welchem ich als Kern des Buches Folgendes entnehme: die ravennatischen Denkmäler und insbesondere die Mosaiken derselben verrathen durchweg orientalisch-byzantinischen Ursprung. Ihr Charakter ist durchaus byzantinisch. Daneben sagt Herr Redin sofort: die Mosaiken von Ravenna haben sowohl nach ihrem decorativen Charaker als in ihren ikonographischen Typen und in verschiedenen Details einen nahen Zusammenhang mit der römischen, mailändischen und neapolitanischen Schule. „Dieser Zusammenhang wird durch den allgemeinen Einfluss der wiedergeborenen griechischen Kunst im Orient erklärt." „Ueber die abgesonderten selbständigen Schulen (IV.—VI. Jahrh.) können wir zur Zeit, wo die Anfänge der byzantinischen Kunst noch nicht bekannt sind, nicht sprechen."

Man nehme mir nicht übel: aber ist das wirklich methodische Forschung? Es ist immer die alte Geschichte: wir wissen über die Anfänge des Byzantinismus nichts, wir besitzen keine Denkmäler, aus denen sich sein Charakter construiren lässt, Niemand weiss anzugeben, worin das Specifische der „byzantinischen Kunst bezw. Buch- und Mosaikmalerei" im Gegensatz zu derjenigen anderer Provinzial- und Localschulen (Alexandrien, Antiochien, Ravenna) besteht — aber das hindert nicht, die

[26]) Е. К. РѢДИНЪ. Мозаики равеннскихъ церквей. St. Petersburg 1896. mit 2 Tafeln und 58 in den Text gedruckten Photographien. 4⁰ (Russisch).

ganze Kunstproduction vom IV.—VII. Jahrh. frischweg byzantinisch zu nennen. Was man nicht decliniren kann, das sieht man als — byzantinisch an.

Von dem grossen Prachtwerke über die byzantinischen Emaillen, welches der russische Staatsrath Herr Dr. von Swenigorodskoi 1892 bis 1894 herausgegeben hat, habe ich seiner Zeit in den Jahresberichten von 1893—1894 (Rep. XVIII) gesprochen. Jetzt ist, ebenfalls durch die Munificenz desselben russischen Mäcen ermöglicht, ein neues Werk hervorgetreten[27]), welches die in jenem durch Prof. Kondakoff gegebenen Untersuchungen über das byzantinische Email durch eine Darstellung des Ursprungs und der Verbreitung des abendländischen Zellenschmelzes zu vervollständigen sucht. Dieser Text ist von Franz Bock geschrieben, welcher durch seine langjährigen Studien über diesen Gegenstand und seine früheren Publicationen als ganz besonders vorbereitet zu einer solchen Aufgabe erscheinen musste. In der That zeigt auch diese Arbeit die Vorzüge der Bock'schen Werke: eine ausgebreitete Autopsie, wie sie kaum einem anderen Gelehrten auf diesem Gebiete zur Verfügung steht; eine grosse Kenntniss der Technik und der technischen Fragen, welche hier in Betracht kommen. Die 33 Tafeln, auf denen, neben manchem bekannten, ein beträchtliches weniger bekanntes oder zum ersten Mal reproducirtes Material zur Anschauung gebracht wird, erheben, in Verbindung mit dem descriptiven Text, diesen Band zu einer wirklichen Urkundensammlung, welche Niemand ignoriren darf, der künftig über diese Dinge schreibt. Ich kann freilich nicht verschweigen, dass daneben auch die bekannten Mängel der Bockschen Forschung: ungenügende historisch—kritische Durchbildung, mitten in einer reichen Belesenheit auffallende Unwissenheit, eine ermüdende und bombastische Breite der Darstellung sich einfinden. Auf gesicherte Quellennachweise aus der mittelalterlichen Litteratur lässt sich Herr Bock grundsätzlich nicht gern ein. Aber auch Naheliegendes entgeht ihm. So weiss er S. 123 zu erzählen, nach „Berichten älterer Schriftsteller“ hätte die Abtei S. Maximin einen kostbaren Bronzeguss besessen, den ein Mönch Gosbert gegossen haben solle. Vielleicht könne man daraus auf eine klösterliche Werkstätte des Bronzegusses schliessen, die hier gewiss am Schluss des X. Jahrh. ihren Zenith erreicht habe. Danach muss jeder Leser glauben, dass abgesehen von diesem Nebelbild über den Folcardbrunnen und den Erzguss in S. Maximin nichts Sicheres und Weiteres bekannt sei. Und doch sind es jetzt 30 Jahre, seit ich (B. J. XLIX 95) dies merkwürdige Denkmal publicirt, abgebildet und gezeigt habe, dass es erst in den Anfang des XII. Jahrh. fällt. Ich habe dasselbe noch einmal ausführlich behandelt in meinen Christl. Inschr. d. Rheinl. II No. 378. Doch dies nur als Beispiel dafür, wie unzuverlässig die quellenmässige Unter-

---

[27]) Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Dr. Al. v. Swenigorodskoi und das darüber veröffentlichte Prachtwerk: Archäologisch-kunstgeschichtliche Studie von Dr. Franz Bock. Als Manuscript gedruckt. Aachen 1896.

lage der Bock'schen Arbeiten ist. Auch sonst liesse sich Manches erinnern, wie denn z. B. die S. 423 gegen unseren Freund Venturi geführte Sprache von Niemanden als eine Herrn Dr. F. Bock irgendwie zustehende wird anerkannt werden.

Diese Bemerkungen können und wollen dem Kern des Werkes nicht Abbruch thun und noch weniger das hohe Verdienst schmälern, welches Herr v. Swenigorodskoi durch Veranlassung dieser kostbaren Publication sich aufs Neue erworben hat. *Franz Xaver Kraus.*

(Fortsetzung folgt.)

Kunstgeschichte.

Emil Sulger-Gebing, Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. Mit ungedruckten Briefen und Aufsätzen A. W. Schlegel's. München 1897. — (Forschungen zur neuern Litteraturgeschichte. Herausgegeben von F. Munker III.)

Sulger hat sich die Frage vorgelegt: Auf welches Material, auf welche selbstgesehenen Kunstwerke haben sich die Führer der älteren Romantik stützen können? Er ist von da aus zu einer Darstellung ihrer Beziehungen zur bildenden Kunst überhaupt gekommen, d. h. er giebt eine durchgehende Commentirung und Analysirung der Schlegel'schen Schriften über bildende Kunst. Vielleicht wäre es vortheilhafter gewesen, von der ursprünglichen Fragestellung sich noch mehr frei zu machen und die ältern romantischen Kunstbestrebungen in ihrem ganzen Umfang darzulegen, wobei nicht nur ein Wackenroder seine Stelle gefunden hätte, sondern wo auch Sammler und Kunsthistoriker wie die Boisserée beigezogen worden wären. Das wäre ein schönes rundes Buch geworden. Nehmen wir Sulger's Werk einstweilen als schätzenswerthe Vorarbeit. — Friedr. und Aug. Schlegel nähren sich anfänglich an Winckelmann und an der Antike. Friedrich heftig und glühend, August kühler, verstandesmässiger, aber von Anfang an zu vielseitigerer Betrachtung geneigt. Die Dresdner Galerie lockt zu den ersten Ausflügen in das Gebiet der neuern Kunst. Das gemeinschaftlich verfasste Gespräch „Die Gemälde" (1798) enthält eine Fülle von lebendiger Beobachtung. Wer es heute liest, wird sich sagen müssen, dass in den letzten hundert Jahren über gewisse Sachen, wie über die Sixtinische Madonna nicht besser geschrieben worden ist. Durchaus nicht ein dilettantisches Schwärmen, sondern ein ruhiges sachliches Eingehn auf die künstlerischen Intentionen. Man muss von der weitern Entwicklung dieser Schriftsteller das Interessanteste erwarten. Aug. Wilhelm giebt es in seinen Berliner Vorlesungen (1801/1802), Friedrich in seinen Aufsätzen der „Europa" (1801/1805), wo er über die damals in Paris versammelten Kunstwerke schreibt. Die Bedeutung der Berliner Vorlesungen characterisirt Sulger dahin, dass durch sie auf dem Gebiet der Aesthetik und Kunstgeschichte dem mit allgemeinen Kategorien und schematischen Tabellen wirth-

schaftenden Rationalismus der Garaus gemacht und der historisch verstehenden und die Einzelerscheinung liebevoll in ihrer Berechtigung characterisirenden Methode der Sieg errungen worden sei. Friedrich will das Gleiche: Die bildende Kunst vorzüglich muss aufs Einzelne und Nächste gehen, sie soll local sein und national. Die Kritiken in der „Europa“ bedeuten den endgiltigen Bruch mit einer Kunst der blossen schönen Form. Sie predigen das Evangelium der stillen Gründlichkeit, des schlichten Ernstes. Die schöne Gebärde des Cinquecento ist unwahr. Es fällt das Wort, von Rafael, Tizian und Correggio sei der Verderb in der neuern Kunst ausgegangen. Die geblendeten Jünger auf Raffael's Transfiguration sind in ihrer Bewegung schon theatralisch.

Die anspruchslosen, ernsthaften, die Sache bedenkenden Quattrocentisten steigen empor und die gehätschelten Lieblinge eines verwöhnten und verbildeten Geschmackes werden zu Boden getreten. Wenige wissen heute, dass der grosse nackte Johannes an der Quelle (Münchener Pinakothek No. 1093, jetzt als römische Schule bezeichnet) einst ein berühmtes und umschwärmtes Bild war, und dass die Himmelfahrt der Maria von Guido Reni (ebendort) zu den höchsten Schöpfungen der Kunst gezählt wurde. Friedr. Schlegel sieht dort den Abweg antikischer Nachahmerei und findet das Bild sehr frostig, trotz den gelehrten Verkürzungen, und hier, bei Guido Reni, erkältet ihn das leere unfruchtbare Idealisiren, wo nur die das Unedle vermeidende Mitte gegeben werden soll. Unsere Generation braucht keine besondere Anweisung mehr, von Guido Reni despectirlich zu denken, indessen hat sich doch ganz kürzlich noch die Stimme Jacob Burckhardt's zu Gunsten eben dieser geschmähten Himmelfahrt vernehmen lassen und er meint, es warte auch auf diese Idealisten des Seicento eine Stunde der Auferstehung (Erinnerungen aus Rubens).

Was die Brüder Schlegel in den ersten Jahren unseres Jahrh. geschrieben haben, ist das Werthvollste geblieben. Aug. Wilhelm kam auf keine neuen Gedanken mehr und Friedrich verlor sich in einem wüsten Mystizismus, der ihm die Klarheit des Blickes völlig benahm. Die Gefahr für ihn war immer da: nicht mehr ästhetisch zu unterscheiden, sondern Alles gut zu finden, wo etwas Nationales oder — was ihm wichtiger war — Religiös-Christliches drin steckte; jetzt sank er zu völliger Urtheilslosigkeit herab.

Die Bedeutung der Schlegel für die Kunstkritik bleibt trotzdem eine grosse und der Fall besitzt auch ein typisches Interesse. So sei denn die Abhandlung Sulger's als lehrreiche Uebersicht den Fachgenossen bestens empfohlen. *Heinrich Wölfflin.*

Architektur.

Ebe, Der deutsche Cicerone. Architektur I.

Architekt Gustav Ebe-Berlin liess bei Otto Spamer-Leipzig 1897 den ersten Band des „der deutsche Cicerone“ genannten Buches mit 409

Seiten Text, die Architektur des Mittelalters enthaltend, erscheinen. Das grosse 1860 vollendete Vorbild, Jacob Burckhardt's Cicerone, gab eine Anleitung zum Genusse der Kunstwerke Italien's, da aber Gustav Ebe nur einen Führer durch die Kunstschätze der Länder Deutscher Zunge schreiben will, so dürfen wir auch keine übertriebenen Forderungen stellen. Immerhin darf mit Recht verlangt werden, dass alle von Gustav Ebe gemachten Angaben den seit Dr. Wilhelm Lotz' 1863 vollendeter Kunst-Typographie Deutschland's von der Localforschung errungenen Resultaten entsprechen. Seite 26 wird als Patron der Münsterkirche zu Essen Sanct Alfridis angegeben, während doch das Gotteshaus stets Sanct Maria und Sanct Gertrudis zu seinen Titel- und Schutzheiligen hatte. Der gar nicht von der römischen Kirche canonisirte Bischof Alfridis von Hildesheim liess auf seinem eigenen Grund und Boden das Jungfrauen-Kloster Essen nebst Kirche erbauen und anno 874 die Stiftung durch Papst Sergius, bei Gelegenheit der zu Köln stattfindenden Einweihung des dortigen Domes bestätigen. (Siehe Lacomblet I. 69).

Seite 28 wird die Kaiserpfalz zu Nieder-Ingelheim in Ober-Hessen angeführt, stattdessen muss es Rhein-Hessen heissen. — Seite 35 handelt von der Kirche zu Höchst am Main und dabei wird gesagt, dass im romanischen Langhause sich je drei rundbogige Arcaden befänden. Da die von dem in der Zeit von 826—847 regierenden Mainzer Erzbischofe Otgar dem heiligen Justinus geweihte Basilika in der Karolinger Zeit entstanden ist, so müssen wir dieselbe dem altchristlichen und nicht dem romanischen Stile beizählen; das heute noch wohl erhaltene Langhaus besitzt nicht je drei, sondern zwei Mal sechs Arkaden auf zusammen zehn freistehenden Säulen. — Seite 50 wird der Sanct Mariendom in Speyer als Schöpfungsbau, der zu Mainz aber als dessen Nachahmung charakterisirt. Erzbischof Willigis, des deutschen Reiches mächtiger Kanzler, hat in dreissigjähriger Bauthätigkeit den 1009 dem Heiligen Martinus geweihten Mainzer Dom geschaffen, sein Werk vermögen wir noch heute zu erkennen, wie ich im Aufsatze in Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst 1890 Seite 171—175 nachgewiesen habe. Der nachmals heilig gesprochene Willigis war es, welcher ein in den Pfeilerachsen 15,50 m messendes Mittelschiff und freistehende Langhauspfeiler von 10,50 m Höhe herstellen liess, Dimensionen und Maasse, wie sie bis dahin diesseits der Alpen noch nicht gesehen worden waren; hierin besteht des Mainzer Metropoliten Schöpfung, welche alsdann im elften und zwölften Jahrhundert von seinen Nachfolgern weiter ausgebildet und schliesslich, an Stelle der ursprünglichen Holzbalken-Decke, mit monumentaler Steinwölbung im Mittelschiffe versehen wurde. —

Auf Seite 54 wird Sanct Mauritius in Köln heute noch als Werk des romanischen Stiles angegeben und sei nur im Jahre 1858 dessen Westhälfte neu erbaut worden. Leider ist es den Bemühungen des hochverdienten General-Conservators der Kunstdenkmäler Preussen's, Ferdinand von Quast, nicht gelungen, den Untergang dieses für die Architektur-Geschichte so überaus wichtigen Baudenkmales zu verhindern; um die von

Baurath Vincenz Statz entworfene neue dreischiffige kreuzförmige Basilika gothischen Stiles an der gleichen Stelle ausführen zu können, wurde das alte ehrwürdige Sanct Mauritius niedergelegt.

Seite 86 werden Sanct Peter in Salzburg, Sanct Zeno bei Reichenhall und die ehemalige Augustiner-Chorherren-Stiftskirche Sanct Nicolaus in Berchtesgaden als Bauwerke Tirol's aufgeführt, zu welchem Lande niemals auch nur eine der drei genannten Städte gehört hat. Auf Seite 112 erscheint die Benedictiner-Abteikirche Sanct Maria und Nicolaus am Laacher See als Bauwerk des Mittel-Rheines, während schon die bei Bingen in den Rheinstrom mündende Nahe die Grenze des mittelrheinischen Sandstein-Gebietes von dem des hier beginnenden nieder-rheinischen Tuffstein-Gebietes bildet. Wenn Gustav Ebe die oblongen Mittelschiff-Gewölbe der Laacher Abteikirche als „in Deutschland ganz vereinzelt“ bezeichnet, so muss doch daran erinnert werden, dass ehedem die romanische Cisterzienser-Klosterkirche Sanct Maria zu Heisterbach im Siebengebirge, sowie das romanische Gotteshaus Sanct Michael zu Altenstadt in der Diöcese Augsburg gleichfallls zwischen rundbogigen Quergurten scharfgräthige Kreuzgewölbe planmässig über oblongen Feldern erhalten haben. Die eben erwähnte heutige Pfarrkirche Sanct Michael in Altenstadt bei Schongau wird Seite 151 ganz richtig beschrieben, dann aber auf der nämlichen Seite noch eine weitere Sanct Michaelskirche in Altenstadt angeführt, während es im ganzen Königreiche Bayern eben nur das eine Altenstadt bei Schongau im Kreise Oberbayern giebt.

Seite 152 handelt von der Kirche einer ehemaligen Benedictiner-Abtei Ensersthal in der Nähe des Trifels, gemeint aber ist die vormalige Cisterzienser-Abtei und deren heute Sanct Bernhardus geweihte Kirche zu Eusserthal in der Rheinpfalz. Auf Seite 255 wird der heilige Petrus als Patron der Minoritenkirche in Lübeck angegeben, während das mittelalterliche Gotteshaus die Heilige Catharina zur Titel- und Schutzheiligen besass. Sanct Gallus in Ladenburg erscheint Seite 271 als mit einschiffigem aus dem Achtecke geschlossenen Chore versehen, während dieser interessante frühgothische Chor mit sieben Seiten des regelmässigen Zwölfeckes schliesst und gerade dadurch eigenartig in der Wormser Diöcese des Mittelalters auftritt. Die merkwürdige Krypta romanischen Stiles, welche dieser eben erwähnte frühgothische Sanct Gallus-Chor Ladenburg's am Neckar umschliesst, wurde von mir durch den mit Abbildungen begleiteten Aufsatz der Wiener Allgemeinen Bauzeitung 1894 in die deutsche Kunstgeschichte eingeführt.

Auf Seite 350 erscheint Heidelberg's Sanct Peterskirche mit viereckigem Thurme, der ein modernes Satteldach trage, während seit 1872, nach Bau-Inspector Frank's Entwurf, ein durchbrochener achtseitiger Steinhelm von hohem die Glocken enthaltenden Achtorte gestützt wird. — Die auf der nämlichen Seite angeführte Stiftskirche in Baden ist im dreischiffigen Langhause keine Hallenanlage, sondern eine Basilika, wie ich dies in meinem mit Abbildungen begleiteten Aufsatze „Die alte Peter- und

Pauls-Basilika zu Baden" in der Zeitschrift für Geschichte des Ober-Rheins N. F. IV. 3 des Näheren ausgeführt habe. Von der auf der gleichen Seite als 1472 durch Hensel Frosch erbauten Michaelskirche bei Bruchsal ist zu bemerken, dass sich einzig nur die mittelalterliche Inschrifttafel wirklich erhalten hat; diese ist an der nördlichen Aussenmauer des doppelkreuzförmigen einschiffigen Barockbaues, den die von 1753—1803 auf dem Michaelsberge Unter-Grombach's residirenden Kapuziner hergestellt, eingelassen.

Seite 361 wird von Braunau bei Salzburg berichtet, während die denkmalreiche Innstadt früher zu Bayern und jetzt zur Provinz Ober-Oesterreich gehört, vordem im Sprengel des Bischofs von Passau und heute in dem des Bischofs von Linz an der Donau liegt.

Zum Schlusse möge dankbar anerkannt werden, dass Architekt Gustav Ebe auch die privaten Wohnbauten der deutschen Städte in seinen Bereich gezogen, denn angesichts der vielen alljährlich der modernen Zerstörungswuth zum Opfer fallenden Profan-Denkmäler, ist es dringlichste Aufgabe unserer Kunstschriftsteller, belehrend in weitere Volkskreise einzugreifen und dadurch Liebe und Verständniss für die Werke unserer Väter zu fördern. Architekt *Franz Jacob Schmitt* in München.

Fritz Geiges, Studien zur Baugeschichte des Freiburger Münsters. Sonderabdruck aus der Zeitschrift „Schau-ins-Land". Freiburg 1896. Unser lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau. 68 Lichtdrucktafeln nach Aufnahmen von Carl Günther, mit beschreibendem Text von **Fritz Geiges.** Freiburg 1897.

Eine ausführliche Monographie des Freiburger Münsters steht noch immer aus; sie ist — wenigstens in abschliessender Form — wohl auch kaum möglich, so lange zahlreiche Einzelfragen der Baugeschichte noch der Lösung harren und so lange das dem Vernehmen nach sehr reiche Münsterarchiv nicht gründlich durchforscht ist. Die vorliegenden „Studien" sind in der Hauptsache kritischer Art; zum überwiegenden Theil sind sie erst durch die älteren Bearbeitungen des Stoffes nothwendig geworden, die sich nicht streng genug an die Thatsachen hielten und durch Aufstellung mehr oder minder scharfsinniger Hypothesen eher zu einer Verdunkelung, als zu einer Aufhellung des kunstgeschichtlichen Thatbestandes geführt haben. Die erste von den vier in einem stattlichen Hefte vereinigten Abhandlungen, die sich mit den sogenannten ältesten Baudaten beschäftigt, kommt zu einem vollkommen negativen Ergebniss. Dass die Glocke vom J. 1258 baugeschichtlich ohne Belang sei, brauchte kaum noch bewiesen zu werden. Wichtiger ist, dass das am Thurmsockel eingehauene Brotmass mit der Jahreszahl 1270, auf Grund deren Adler den Beginn des Thurmbaues in das J. 1268, Schaefer gar in die Jahrhundertmitte verlegte, beträchtlich später, wahrscheinlich erst im J. 1317 angebracht worden ist. Ein Vergleich mit den in unmittelbarer Nähe befindlichen Inschriften von 1317 und 1320 liefert den kaum zu widerlegenden

Beweis dafür. Als einziges wirklich giltiges Document für den Thurmbau bleibt somit die Spitalurkunde vom J. 1301 übrig, in der von „dem nuwen turne, da die gloggen inne hangent“ die Rede ist. Sie erlaubt, den Beginn des Thurmbaues etwa in das vorletzte Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts zu setzen. — Während die zweite Abhandlung Geiges' mit einem im Verhältniss zur Wichtigkeit des Gegenstandes fast allzu reichen Aufwand an Material sich gegen die Hypothese Adler's kehrt, dass das an der Nordwestecke des Thurmes angebrachte Schild mit dem geriefelten Wellenband als redendes Wappen Erwin's von Steinbach anzusehen sei, wendet sich der dritte Abschnitt in erster Linie gegen Schäfer's Behauptung von der autochthonen Freiburger Gothik der Ostjoche. Geiges macht auf einen Steinmetzen Johannes aufmerksam, dessen Marke sich sowohl an den unteren noch romanisirenden Theilen der Ostjoche, wie auch an der spätromanischen Abteikirche von Tennenbach wiederholt vorfindet. Diesem Meister möchte Geiges die Ausführung der unteren Partieen der Ostjoche zuschreiben, während er für die Anfertigung der Pläne auf den ältesten Strassburger Gothiker hinweist.

Aehnlich wie hier eine positive Stellungnahme zu der von Adler und Schaefer versuchten Datierung der Ostjoche zu vermissen ist, so gelangt Geiges auch in seiner letzten die „Zeitstellung und Gestalt des spätromanischen Münsterbaues“ behandelnden Untersuchung, was die Zeitstellung anlangt, zu keinem positiven Ergebnisse. Hier geht er in seinem „kritischen Bestreben“ sicher viel zu weit. Für das Baseler Münster giebt das Branddatum 1185, für die Leodegarkirche von Gebweiler das J. 1182, in das Chronisten den Baubeginn setzen, doch einen gewissen Anhalt und die Vermuthung, dass auch der Querbau des Freiburger Münsters in dieser Zeit entstanden ist, scheint danach durchaus nicht gewagt. Schwieriger ist die Frage zu beantworten, ob der Freiburger Meister der unreifere Vorgänger oder der ungeschicktere und plumpere Nachahmer des Baseler Meisters gewesen ist. Auch hier möchten wir uns eher der von Geiges vertretenen zweiten Ansicht zuneigen. Sein Versuch, den Chorbau zu reconstruiren, hat viel Einnehmendes.

Die Untersuchungen Geiges' sind mit sehr viel Scharfsinn und einer bei ausübenden Künstlern ganz ungewöhnlichen Gründlichkeit geführt. Zahlreiche, vom Verfasser frei und breit gezeichnete Illustrationen unterstützen seine Beweisführung auf's Eindringlichste. Die ausserordentlich gelungene Lichtdruckpublikation, die der Münsterbauverein dem Grossherzog als Festgabe dargebracht hat, enthält an Text nur die ebenfalls von Geiges herrührende, frisch und lebendig geschriebene Einleitung. Für die ausführliche Baugeschichte, die uns der Verfasser darin in Aussicht stellt, bleibt nur zu wünschen, dass er seltener als in seinen „Studien“ zu einem „Non liquet“ kommen möge. Auch in der Skepsis kann man zu weit gehen.

E. Polaczek.

Malerei.

Bernhard Berenson, The Central Italian Painters of the Renaissance. New-York und London, G. P. Putnam's Sons, 1897. 205 S. 8⁰.

Die Maler Mittelitalien's bilden keine so geschlossene Gruppe wie diejenigen von Florenz, denn wenn auch versucht wird, sie als die geborenen Erzähler und Farbenkünstler zu charakterisiren, so wird dadurch noch kein erschöpfender Gegensatz zu den Florentinern bezeichnet, die Verschiedenheiten aber, die innerhalb des mittelitalienischen Bereichs, namentlich zwischen der Sieneser Schule und der von Perugia bestehen, bleiben ungelöst. Das Bild einer ungemein mannigfaltigen Entwicklung, das hier vor uns entrollt wird, erweist sich aber als im höchsten Grad fesselnd gegenüber der folgerechten, vornehmlich auf die Lösung des Formproblems gerichteten Entwicklung der Florentiner Kunst. So ist denn auch dieses Bändchen, das eine Fortsetzung der vor Jahresfrist an dieser Stelle angezeigten Florentine Painters desselben Verfassers bildet, mit Freude zu begrüssen, nicht so sehr wegen der allgemeinen Gesichtspunkte, die hier etwas gewaltsam aufgestellt werden, als wegen der vielen anregenden Bemerkungen, die sich an die Betrachtung der einzelnen Künstler knüpfen. Duccio und die Sienesen des XIV. Jahrhunderts, Piero della Francesca und Signorelli, Pinturicchio, Perugino und endlich Raphael sind die Künstler, von denen hier eingehend gehandelt wird.

Als fruchtbringend erweist sich auch hier wieder der idealistische Standpunkt, den der Verfasser einnimmt und der allein geeignet ist, die hohe Werthschätzung zu erklären, in der die Werke einer noch nicht frei mit den Darstellungsmitteln schaltenden Zeit — abgesehen von der historischen Bedeutung dieser Werke — fortdauernd stehen. Denn die blosse Treue der Wiedergabe bildet für B. nicht den Ausgangspunkt der Beurtheilung: sie zeuge im Gegentheil von einer Schwäche der Belebungskraft, des power of visualising; nicht die blinde Nachahmung der Natur, sondern die Wiedergabe tief sich einprägender innerer Gesichtsbilder begründe das, was man unter der grossen Kunst verstehe. Nun sei aber eine jede künstlerische Darstellung befähigt, in zwei Richtungen zu wirken: einerseits durch Farbe und Ton direct auf die Sinne, dann aber durch den Inhalt auf den Verstand. Auf die erste dieser Wirkungen käme in künstlerischer Hinsicht Alles an: das bezeichnet Berenson mit nicht ganz befriedigendem, aber doch verständlichem Ausdruck als „Decoration"; Alles was nicht dem decorativen Zweck dient, was nicht wegen der inneren künstlerischen Eigenschaften, sondern wegen der dargestellten Dinge Werth beansprucht, bezeichnet er im Gegensatz dazu als „Illustration", wofür man auch „Litteratur" sagen könne. Da es sich dabei, wenn auch um Spiegelbilder der Wirklichkeit, so doch um eine solche Mischung und Verbindung der einzelnen Bestandtheile der Wahrnehmung handelt, dass man sagen kann, auch hier sei dargestellt, was nie geschah, wohl aber im Künstlergeist seine greifbare Verkörperung erhielt, so hat diese Dar-

stellungsweise ihre volle künstlerischen Berechtigung; nur darf sie nicht das decorative Element ausser Acht lassen: denn sonst versinkt eine solche Kunst in nichts, sobald erst die Ideale, denen sie Gestalt verliehen, verflogen sind.

Wenn B. von den Malern Mittelitaliens sagt, sie gehörten nicht bloss zu den tiefsten und grössten, sondern auch zu den gefälligsten und einnehmendsten Illustratoren, so darf darüber doch nicht vergessen werden, dass Florenz den schlagendsten Erzähler in Masaccio hervorgebracht hat. Und gerade auf den bedeutendsten der in diesem Bande behandelten Künstler, auf Piero della Francesca, lässt sich die Bezeichnung als Illustrator, wie Berenson selbst andeutet, kaum anwenden. Doch genüge es hier, diese Bedenken gegen die allgemeine Charakterisirung geltend gemacht zu haben.

Sehr eingehend wird hier wieder einmal Duccio's Kunst behandelt und deren Vorzüge auf den Einfluss von Byzanz zurückgeführt; Duccio wird daher als der letzte Künstler des Alterthums, im Gegensatz zu ihm aber sein Zeitgenosse Giotto als der erste der Modernen bezeichnet. Wie unübertrefflich knapp, klar und sprechend Duccio's Bewegungsmotive seien, wird an einer grösseren Zahl von Beispielen dargethan; die menschliche Figur sei ihm aber vor Allem wichtig gewesen als Person in einem Drama, dann als Bestandtheil einer Composition, endlich, wenn überhaupt, als Gegenstand künstlerischer Verkörperung. Die Körperhaftigkeit sei ihm nicht Zweck der Darstellung gewesen, sondern nur ein Mittel für die Illustrirung; an Greifbarkeit seiner Gestalten biete er nur gerade so viel, wie unbedingt nöthig sei, Beine aber seien unter dem Gewand eigentlich nicht vorhanden und die Füsse seien nicht fähig, einen Eindruck in den Boden zu machen. In Bezug auf die Darstellung des wirklichen Lebens sei ihm Giotto, wenn er auch nicht über eine gleich grosse Zahl von überlieferten Ausdrucksmitteln für die verschiedensten Regungen des Gefühls verfügte, entschieden überlegen gewesen.

Während Duccio's Bilder noch den Eindruck von Bronzereliefs machen, bricht in den Werken Simone Martini's die volle Farbenfreude der Sienesen, gepaart mit einem starken Gefühl für Grossräumigkeit und würdevolle Schönheit durch; nicht mit Unrecht werden zur Illustrirung seiner Darstellungsweise die Gestalten ägyptischer Königinnen und japanischer Geishas herangezogen. Wie bei der Betrachtung der Florentiner Ghirlandaio schlecht davongekommen war, weil er sich, dem Zuge seiner Zeit nachgebend, auf das blosse Repräsentationsbild verlegt hatte, so ergeht es hier den Lorenzetti, weil sie sich dazu hergegeben, unfruchtbare Allgorieen zu illustriren oder, wie Pietro, nach Art der deutschen und französischen Gothiker, die Passionsszenen mit allen Gräueln der Verzerrung und einer überquellenden Leidenschaft darzustellen. Ist es auch gut, gelegentlich von den geschichtlichen Zusammenhängen und Bedingungen ganz abzusehen, so kommen doch Künstler wie die genannten dabei gar zu kurz; die Grösse der Darstellung, die Fülle der Schönheit und die Kraft der

Empfindung, über die sie verfügen, werden zu wenig berücksichtigt. Die Behauptung gar, dass der Meister des Triumphs des Todes in Pisa einen stärkeren Sinn für die Hauptaufgaben der Malerei besessen habe als jene, dürfte nicht auf allgemeinen Anklang rechnen können.

Vortrefflich dagegen ist die Auseinandersetzung über Piero della Francesca, diesen unserem Gefühl wohl am nächsten stehenden Quattrocentisten, wenn es auch auffällt, dass als seine bezeichnende Eigenschaft die Unpersönlichkeit angeführt wird, da er doch einen der ausgesprochendsten Künstlercharaktere jener Zeit bildet. Der Zusatz, er sei unpersönlich gewesen, wie nur noch der Meister der Parthenon-Skulpturen und Velasquez, zeigt freilich, dass es sich hier um jene höchste Stufe der Vollendung handelt, die man als Objektivität zu bezeichnen pflegt gegenüber der Willkür und Zusammenhangslosigkeit, die sonst gewöhnlich auch in den gelungensten Leistungen der Kunst als ein Zeichen der menschlichen Unzulänglichkeit sich bemerklich macht. Ganz richtig ist die Bemerkung, dass ein Künstler nur dadurch die gleichen Gefühle, die er bei einem Vorgang oder im Anblick einer Oertlichkeit empfunden hat, in uns erwecken kann, dass er die Erscheinungen der Wirklichkeit in ihren wesentlichen Zügen, nicht aber in jener besonderen Beleuchtung wiedergiebt, in der er sie empfunden hat; will er also, dass wir mit ihm fühlen sollen, so ist das Einzige, was er zu vermeiden hat, die Darstellung seiner eigenen Gefühle, da gerade diese auf uns nicht die gleiche Wirkung ausüben kann, wie der Naturvorgang oder -gegenstand selbst. Solche Unmittelbarkeit beruht aber nicht auf Theilnahmlosigkeit, sondern ist vielmehr ein Ergebniss des tiefsten Eindringens in das Wesen der Dinge, also der höchst gesteigerten persönlichen Erfassung der Aussenwelt. Wenn in den Werken Piero della Francesca's die vorgeführten Personen gefühllos erscheinen, und weder in der Bewegung noch im Gesichtsausdruck Leidenschaft verrathen, so ist das nicht auf Unempfindlichkeit des Malers, sondern auf seine richtige Erkenntniss zurückzuführen, dass solche Nebensachen nur stören können, wo die Hauptlinien klar genug festgestellt sind. Eine ihres Zieles so sichere Kunst wirkt freilich beruhigend und tröstend.

Auch Signorelli wird mit liebevollem Eingehen behandelt. Er sei schon ganz modern, heisst es, wenn auch noch sehr ernst; sein Pan in Berlin wird als eines der bezauberndsten Werke bezeichnet, die vorhanden sind. Wenn der Meister nicht zu voller Reife gelangt sei, so liege das vielleicht daran, dass er Mittelitaliener und daher allzu sehr zur Illustration hingeneigt gewesen sei, während Michelangelo die Kraft innegewohnt habe, in Fällen, wo das Bedürfniss nach Schilderung mit den rein künstlerischen Anforderungen in Widerstreit zu gerathen drohte, die Illustration der Kunst zu opfern.

Pinturicchio und Perugino bilden als die vollendeten Gestalter des Raumes den Uebergang zu Raffael, dessen Wesen hier mit einer in neueren Werken selten anzutreffenden Ausführlichkeit untersucht wird.

Was über Raffael gesagt wird, klingt stellenweis etwas hart und

schiesst auch wohl über das Ziel hinaus, soweit es sein Formen- und Farbengefühl betrifft; da aber auch seine wirklich einzigen Eigenschaften hier mit ungewohnter Entschiedenheit betont werden, so kann man sich damit trösten, dass es dem lebhaften Autor in unserer Zeit der schwankenden ästhetischen Massstäbe wohl nicht anders möglich war, sein Urtheil zu scharfem Ausdruck zu bringen, als durch etwas Uebertreibung.

Wenn gesagt wird, dass er nur in seiner Eigenschaft als Illustrator den übrigen grossen Meistern gleichgekommen sei, dagegen seinem Temperament nach, wenn nicht gar seiner ganzen Geistesanlage nach, gegen die Hauptsachen der Kunst, nämlich Form und Bewegung, eine ebenso tief gehende Abneigung empfunden habe, wie sein ehrwürdiger Vorläufer Duccio, so trifft das wohl insoforn zu, als die Wiedergabe der unmittelbaren Bewegung und der wirklichen Greifbarkeit ihm nicht gelingt, wie man das an der als Beispiel angeführten Grablegung sehen kann, dem einzigen Bilde, worin er, wenn auch erfolglos, solche Wirkungen zu erzielen versuchte; hier wie anderwärts sind die Gestalten in Blick, Geberde und Bewegung erstarrt und heben sich, da sie von keiner Luft umgeben sind, nicht vom Hintergrunde ab, haben also alle Merkmale des plastischen und zwar des Reliefstils statt des malerischen an sich. Was ihm aber an Greifbarkeit, Kraft und Beweglichkeit der Form abging, das wusste er, freilich nicht ohne Einfluss seines grossen Zeitgenossen Michelangelo, durch deren Folgerichtigkeit, Schönheit und Ausdrucksfähigkeit zu ersetzen. Derselbe architektonische Sinn, der ihn bei der Anordnung seiner Compositionen leitete, befähigt ihn auch, das „schöne Gewächs" des Menschen in einer Weise zu gestalten, wie nie vorher oder nachher. Ein echter Umbrier, also Mittelitaliener, aber ist er freilich geblieben gegenüber der männlichen Kraft der Florentiner. — Dass er als Maler den Sebastiano del Piombo nicht übertrumpft, mag richtig sein; aber in coloristischer Hinsicht nur die Messe von Bolsena und das Bildniss Castiglione's gelten zu lassen, erscheint einseitig. Bilder wie die Madonna von Foligno und das Bildniss Leo's X. enthalten Vorzüge in der Durchführung des Stofflichen, die sie stets zu Mustern malerischer Vortragsweise stempeln werden. Ist eine solche auch von der farbigen Gesammtanschauung, die ihm nicht in auszeichnendem Masse zu eigen war, zu sondern, so stellt sie doch innerhalb des Organismus der Kunst eine wesentliche Seite dar und bildet die nothwendige Ergänzung jener plastischen Bestrebungen, die von der Zeit der Van Eyck's an stets neben den rein malerischen einhergelaufen sind und von denen man nicht gerade behaupten kann, dass sie mit diesen durchaus unvereinbar seien, wenn auch jede Zeit auf ihre Weise versuchen wird, eine solche Vereinigung herbeizuführen.

Als Meister der Composition dagegen wird Raphael nach Gebühr gewürdigt; in Bezug auf die Anordnung wie die Raumbehandlung sei er unübertroffen; auch wo er nicht ganze Figuren gebe, vergesse man vollständig, dass man nur ein Bruchstück vor sich habe, da der Raum restlos ausgefüllt sei; als Beispiel hierfür wird die Madonna del Granduca an-

geführt. Die Belle Jardinière erscheine als eine vollkommene Verneinung der Freilichtbehandlung, stelle aber die geistige Beziehung des Menschen zu seiner Umgebung in jener überzeugenden Weise dar, die man immer als die natürliche und nothwendige empfinden wird. Auf dem Carton der Schule von Athen, in der Ambrosiana, seien die Figuren von banaler Bildung, aber im Zusammenschluss mit der Architektur, auf dem Fresko, wirkten sie vorzüglich. — Raphael's eminente Bedeutung für die Renaissance-Cultur wird scharf umrissen. Eine Welt, heisst es da, welche ihr Höchstes und Bestes der klassischen Bildung verdankte, fand schliesslich ihren Künstler, jenen Illustrator, der dadurch die höchste Sehnsucht der Zeit befriedigte, dass er das Alterthum in einer die erhabensten Vorstellungen übertreffenden Weise verkörperte. Kraft seiner festgefügten hellenischen Grundanschauung hat er selbst der hebräischen Welt einen hellenischen Zuschnitt zu geben vermocht, und diese seine Anschauungsweise ist in der Folgezeit bis in die untersten Gesellschaftsschichten durchgesickert. Dadurch hat er bewirkt, dass wir selbst beim Lesen der Bibel unsere Vorstellungen in griechisches Gewand kleiden. Sein Schönheitsideal aber beherrscht uns noch jetzt.

Aus dem Verzeichniss der Werke sei hervorgehoben, dass B. den Apoll und Marsyas im Louvre und das schöne weibliche Bildniss der Uffizien No. 1120 dem Perugino giebt, die Madonna Diotalevi in Berlin sowie die Kirchenfahne in Città di Castello dem Eusebio di S. Giorgio, die Donna gravida des Palazzo Pitti dem Raphael lässt, Raphael's Bildniss eines jungen Mannes in Pest für ganz übermalt hält, die Vision des Ezechiel, die Madonna del Pesce sowie die Figuren auf den Farnesina-fresken in der Ausführung auf Giulio Romano zurückführt, die Teppich-cartons im South Kensington Museum wesentlich auf Penni; das Exemplar der Madonna di Loreto beim Grafen Rodoni in Florenz erklärt er für eine Arbeit Pierino del Vaga's, den Bindo Altoviti in München für eine Peruzzi's.

W. v. Seidlitz.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Les trois Peintres David Teniers, par Napoléon de Pauw. La plus récente livraison des Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique contient un intéressant travail dû à M. Nap. de Pauw sur la famille Teniers. Il résulte de ce travail que le 4e Teniers, ne fut point peintre, comme on l'avait cru, mais s'adonna au commerce. Né à Anvers en 1672, il partit pour le Portugal en 1703 et y mourut en 1731, à la téte d'une maison d'affaires.

Un détail intéressant se relève dans ses lettres résumées par M. de Pauw d'après des papiers de famille. En passant par la France, David Teniers visite Versailles, et dit en passant que ce palais est le séjour de roi Louis XIV, „qui a fait enlever de son palais les tableaux de Grand-père, ce qui les a fort depréciés." J'ignore en quelle circonstance Louis XIV a prononcé son mot fameux des „Magots" de Teniers, mais il résulte de la remarque ci-dessus que le fait est absolument exact et qu'il était de tradition dans la famille même du peintre. *Henri Hymans.*

Victor Van der Haeghen, Le livre de la corporation des peintres gantois. Tout le monde connaît et s'est servi des Recherches sur les peintres gantois du XIVe et XVe siècle, par M. Ed. de Busscher. Ce travail, fondé sur un manuscrit des archives de Gand contient 1289 mentions relatives aux artistes gantois de 1339 à 1540. Pareille source, à coup sûr, est de celles que tout homme s'occupant d'histoire de l'art doit envisager comme digne de confiance, bien qu'en somme les mentions qu'il y rencontre ne paraissent pas toujours d'une cohérence absolue. Il résulte d'une communication faite par M. Victor Van der Haeghen, archiviste actuel de Gand, que le manuscrit utilisé par son prédécesseur est faux d'un bout à l'autre, une œuvre de pure fantaisie fabriquée au XIX siècle par un homme très au courant des questions locales et qui s'est servi de divers mémoires sur la ville de Gand pour procéder à son œuvre de falsification!

Faisant emploi d'un vieux registre où figurait une petite liste de noms anciens, il en a fait servir les pages blanches pour sa nomenclature,

fabriquant d'année en année des élections de doyens, des réceptions de maîtres et d'apprentis! Il invente ainsi des lignées d'artistes en prenant des noms dans différentes sources anciennes. Sur deux cents doyens qu'il cite, de 1339 à 1540, M. Van der Haeghen ne trouve exactes que trois noms!

Le règlement donné aux artistes en 1338 et qui figure dans le même recueil, est encore une supercherie.

M. Van der Haeghen a apporté un soin et une étude extrêmes à la recherche des éléments de la fraude, montrant son auteur calquant pour les peintres, les statuts d'autres corporations et reprenant jusqu'aux fautes des auteurs qu'il consulte.

A qui doit remonter cette coupable opération? D'après M. Van der Haeghen ce ne peut être que J. B. Delbecq, dont la collection d'estampes, jadis cédée à l'Alliance des arts, de Paris, et dont Burger fit le catalogue, a une réputation qui semble justifiée. On savait que Delbecq possédait un registre de la gilde des peintres gantois lequel parut même a sa vente en 1840, mais ne trouva point d'acquéreur. Il passa plus tard aux archives de Gand et trouva un éditeur en M. de Busscher.

Delbecq fut il simplement mystificateur? C'est bien possible. En réalité la publication du document frauduleux n'est pas son œuvre et il ne vit le jour qu'après sa mort. M. Van der Haeghen rappelle, non sans raison, d'autres mystifications, l'une entre autres restée célèbre, le catalogue de la prétendue bibliothèque du comte de Fortsas. Cette dernière œuvre, toutefois, avait quelque chose de spirituel puisqu'elle imaginait des livres qui auraient pu exister, tandis qu'il n'y avait pas grand mérite à inventer une gilde et à la composer de membres de fantaisie. Intentionellement coupable ou non, l'auteur du registre gantois l'a été de fait et porte une responsabilité devant l'histoire.

Henri Hymans.

Ein Werk Giov. Giacomo's della Porta. Vor Jahresfrist machte D. Sant' Ambrogio auf das i. J. 1514 in S. Maria della Pace zu Mailand errichtete, bei der Aufhebung dieser Kirche 1805 aber von dort abhanden gekommene Grabmal des Spaniers Lupo Soria, eines der mailändischen Räthe Kaiser Carl's V. aufmerksam, das er im Garten der Villa già Uboldo in Cernusco wieder aufgefunden hatte. (Il Monitore tecnico vom 5. Januar 1896.) Es setzt sich aus einem hohen Sockel zusammen, der in seiner Mittelnische, flankirt von dem Wappen des Verstorbenen, das unterlebensgrosse, mit auf dem Arm gestütztem Kopfe auf einer Bahre ruhende Reliefbildniss desselben und im Hintergrunde die Gestalten der drei Parzen zeigt. Auf dem Sockel baut sich ein viel schlankerer rechteckiger Marmorkörper auf, der an seiner Vorderfläche die wortreiche Inschriftstafel trägt, und von einem sich in geschwungener Linie verengendem Aufsatz gekrönt ist, auf dem die Statue einer Madonna mit Kind steht. „Die Trefflichkeit des Meissels in

der Figur des Toten und in den decorativen Details des Denkmals, und mehr als alles Andere, die Art seiner Conception, die nicht frei ist von jenen Mängeln künstlerischer Virtuosität, welche man dem Agostino Busti, il Bambaja, vorwirft, und die sich, in ihren allgemeinen Zügen, dem Typus seiner übrigen Werke derselben Gattung, der Grabmäler Lancino Curzio (in der Brera) und Vimercati (im Dom) nähert" hatten Sant' Ambrogio zu der Annahme veranlasst, auch das Monument Soria möchte dem gleichen Meister († 1548), der es in seinen letzten Lebensjahren geschaffen haben sollte, zuzutheilen sein. Neuere Forschungen jedoch haben ihm die urkundlich beglaubigte Gewissheit gebracht, dass das in Rede stehende Werk von Giovan Giacomo della Porta sei, der in Mailand in der Werkstätte Busti's erzogen, an der Façade der Certosa von Pavia und in Santo Evasio zu Vercelli Statuen und Reliefs einer Kappelle gearbeitet hatte, ehe er (seit 1532) mit seinem Sohn (oder Neffen) Guglielmo, dem späteren Schöpfer des Grabmals Paul's III in S. Peter zu Rom das Tabernakel und die Sculpturen der Säulenbasen in der Johanneskapelle des Domes zu Genua meisselte. Alizeri (Notizie sulle vite dei pittori e scultori di Genova, V, 219) nämlich publicirt den Vertrag vom 5. Mai 1544, worin sich della Porta verpflichtet, das fragliche Grabmal innerhalb vier Monaten um 180 Scudi für die Kirche S. M. della Pace in Mailand auszuführen. Die dort gegebene Beschreibung des Werkes entspricht in Allem dem in Cernusco wieder zum Vorschein gekommenen Monument bis auf den einen Punkt, dass dasselbe laut der Bestimmung des Vertrages von einer Statue der Stadt Genua gekrönt sein sollte. Diese ist sonach verloren gegangen, — ob erst bei der Uebertragung nach Cernusco, konnte bisher nicht festgestellt werden; — auf alle Fälle kennzeichnet sich die an ihrer Stelle stehende Madonnenstatue als die Arbeit eines andern Meissels und einer späteren Epoche.

C. v. F.

Il palazzo e la cappella dei Notai in Bologna.

Di **Francesco Malaguzzi Valeri.**

Facciamo seguito alla serie di monografie di storia d'arte bolognese che possono interessare in qualche modo gli studiosi tedeschi, trattando questa volta del palazzo dei notai e della loro cappella in S. Petronio. All' interesse che presenta la storia della loro costruzione e decorazione, di cui fino ad ora mancavano notizie di qualunque sorta, si unisce quello particolare di trovare unito a questi due notevolissimi monumenti il nome di alcuni artisti tedeschi e sopratutto di Giacomo da Ulma, il celebre pittore di vetrate. In altro nostro scritto che dedicheremo esclusivamente agli artisti della Germania che lavorarono in Bologna nei secoli XV e XVI vedremo infatti che il loro numero e la loro importanza è molto maggiore di quello che si sospettava fino ad ora.

Il palazzo dei notai è tra i monumenti che chiudono la caratteristica piazza maggiore di Bologna l'unico che attendeva ancora una illustrazione, sebbene di costruzione antichissima e degna sotto ogni rapporto di attirare l'interesse dello studioso. Avendo intrapreso delle ricerche storiche ed archivistiche per redarre la storia di quell'edificio, ci siamo imbattuti in così gran messe di documenti inediti e preziosi per la storia dell' arte dal XIII al XVI secolo da invogliarci subito a trattare diffusamente, su quella guida sicura, l'argomento, includendovi l'illustrazione della cappella dei notai in S. Petronio e perchè sorge a pochi passi dalla residenza dei notai stessi e perchè la sua storia è strettamente collegata a quella del palazzo.

Fin dal secolo XII il Popolo di Bologna creava esso stesso i notai ma l'imperatore Federico II incominciò a crearli nelle diverse città soggette; in seguito quella nomina spettò al Popolo e al Podestà.

La prima matricola della compagnia dei Notai è del 1220: lo statuto o costituzione è dell' 11 luglio 1246: la compagnia era presieduta da dei consoli e più tardi anche da un proconsole, detto poi correttore. Fin dal 1283 il capo del collegio dei notai, vista la importanza della compagnia che racchiudeva in parte il meglio della cittadinanza, e che durava in carica sei mesi, fu ammesso alle adunanze dei Consigli della città. Uno dei fondatori e benefattore del Collegio de' Notari del

quale fu Capo e il primo a portarne il titolo di Proconsole fu il famoso Rolandino Passeggeri. La società, alla sua morte nell' anno 1300, in riconoscenza, gli innalzò su una pubblica piazza un monumento sepolcrale che rimane tuttora.[1])

Prima della edificazione di una residenza loro speciale la compagnia dei notai si radunava nel palazzo Vescovile e per l'esercizio della loro professione avevano parrecchi locali ad uso di botteghe situate sulla piazza maggiore e nelle sue vicinanze.

Sembra che la compagnia possedesse case nella stessa località ove sorge l'attuale palazzo, fin dal 1256.

Se crediamo al Ghirardacci, storico bolognese, nel 1287 i notaí incominciarono a fabbricarsi una residenza comoda che fu chiamata palazzo dei notai ampliato poi nel 1293. Sapiamo inoltre che nel 1299 i notai affittarono parte del loro palazzo a Giacomo Parisi; che nel 1301 comperarono una casa presso la loro residenza per lire 850; che nel 1314 ne acquistavano un' altra in cappella di Santa Croce e una terza nel 1317 per lire 400.

Abbiamo voluto ricordare queste notizie per non aver più occasione di tornarvi sopra e perchè per noi non hanno che un valore relativo. Le notizie inedite che abbiamo rinvenuto e che ora esporremo ci autorizzano ad affermare che di quella prima costruzione non rimane che ben poco e che quando nel 1384 i notai iniziarono la grande fabbrica che rimane tuttora dovettero abbattere quasi del tutto la casa o le case che avevano servito loro di residenza.

Nel liber introytum et expensarum societatis notariorum 1381—1385 e nei successivi, non ancora messi a contribuzione della storia della fabbrica del palazzo, troviamo tutti i particolari in proposito.

Tosto fissato dalla Compagnia dei notari che la nuova fabbrica dovesse sorgere sull'area stessa della precedente e che per amplificarla era necessario occupare una parte di suolo pubblico, il Comune mandò due suoi ingegneri

---

[1]) Sorge nel mezzo della piazza Galileo innanzi alla chiesa di S. Domenico. Vi furon sepolti, con Rolandino Passeggeri, altri cinque correttori della compagnia dei notai. E' sorretto da nove colonne e coperto da un baldacchino a piramide. L'urna scolpita risale alla morte di Rolandino. Si ignora il nome dell'artista che eseguì il lavoro. Solamente nelle nostre ricerche ci siamo imbattuti in questi due mandati di pagamento:

„1305. Item solvit dictus massarius tres libras bononienses Magistro Johanni marmorario causa faciendi unum digitum de marmore ad ymaginem marmoream domini Rolandini Passagerij positam ad archam ipsius Rolandini et ad scaglandum dictam archam de voluntate proconsulis, consulum et conscilij quadraginta societatis notariorum.

„Item solvit dictus massarius tres libras bononienses Magistro Petro marmorario causa intagliandi in dicta archa domini Rolandinj certos versus de mandato domini proconsulis consulum et Conscilij quadraginta societatis notariorum."

(Archivio di Stato di Bologna. Società dei notai. Libro di spese del 1305. s. n.).

a visitare e riferire sui termini e confini della fabbrica da innalzarsi. I due artisti furono M⁰. Berto Cavalletto e Lorenzo da Bagnomarina, noto quest' ultimo come direttore dei lavori del Foro dei Mercanti.

Questi si recarono sul luogo insieme ai difensori dell'avere ed approvarono i confini stabiliti. Contemporaneamente, in un' altra visita, Antonio di Vincenzo e Lorenzo da Bagnomarino, incaricati della società dei notai, risolsero il modo e la forma della nuova costruzione; sembra quindi che ad essi debba attribuirsi l'idea della fabbrica. Allora i grandi lavori incominciarono subito.

L'ingignerius superstans laborerij, come è chiamato nei mandati di pagamento in suo favore, fu un maestro Giacomo di Giovanni Dionigi che ricevette lire otto bolognesi mensili finchè durò il lavoro. Ai suoi comandi lavorava uno stuolo di muratori, quali Tommaso da Firenze, Giovanni da Reggio, Francesco da Venezia, Giovanni di Matteo de Latosa, Pietro di Domenico, Giacomo di Borgomanero, Francesco Galliani con mansioni uguali a quelle dei moderni capo mastri: e con questi alcuni tedeschi: Giacomo, Enrico di Giovannino e un Corrado tutti chiamati genericamente „de Alemania" cosichè non è possibile conoscere la regione a cui appartenevano. Le ulteriori ricerche sull'architettura italiana vanno rivelando nuovi nomi di lavoranti che dalla Germania venivano a trovar lavoro in Italia, specialmente dopo che lo stile ogivale tedesco aveva trovato tanto favore dovunque. Il palazzo dei notai di Bologna fu appunto costrutto in istile gotico e la ricchezza del concetto originale doveva esser meglio apprezzata prima degli ultimi vandalismi che tolsero all' edificio gran parte delle sue decorazioni di terra cotta e ne alterarono in parte anche le linee fondamentali. Ai nomi dei muratori aggiungeremo quelli dei taliapietre che lavorarono a intagliare stipiti e davanzali e a modellare le decorazioni di cotto: tali Giacomo detto genericamente dalle Masegne, Roberto dalle Balestre, Nicolò da Firenze, Azzo Angiolo da Varignana; Giovanni di Riguccio Marsigli, un altro Giovanni e, nel 1386, Antonio di Vincenzo, il noto architetto della chiesa di S. Petronio, anche quì chiamato modestamente muratore.

Tra gli ultimi pagamenti del 1388 ne troviamo uno di lire otto soldi 11 a Bartolomeo Fabiani orefice che fabbricò il sigillo della società ed un altro di tre ducati a Giovanni di Ottonello pittore ma pro picturis per eum factis in palatio veteri del Podestà.

Così termina la serie dei lavori di quella che chiameremo la prima metà del palazzo notarile cioè quella situata a mane come precisano i documenti cioè verso l'attuale chiesa di S. Petronio.

E vediamo, sulle notizie raccolte e sui disegni del palazzo anteriori ai recenti guasti, di farci idea esatta del primitivo concetto architettonico.

L'edificio era a due soli piani compreso il terreno, con larghe finestre a sesto acuto, ornate, come vedemmo, di fascie in terra cotta e di una colonnetta del mezzo del tipo di quelle più grandi della chiesa di S. Petronio, con una merlatura girante tutt' intorno: probabilmente nell'edificio

compensavano la ristrettezza del lato sulla piazza i due lati a mattina e a ponente. Il palazzo della Mercanzia, costrutto anch' esso in quel tempo, come assicurano nuovi documenti, presenta appunto nella sua facciata un lato con due sole finestre: le ragioni di economia di spazio in luoghi centrali e molto frequentati e la severità di quegli ufficiali che corrisponderebbero agli odierni edili spiegano queste costruzioni medioevali che contrastano, nelle loro facciate anguste, colla grandiosità di certi edifici del rinascimento. Il primitivo palazzo dei notai di Bologna di cui abbiamo esaminato le vicende storiche rimane tuttora nel suo complesso: ma le finestre furon in parte guastate togliendo la colonnetta nel mezzo e i cotti; la merlatura (ch'era stata rifatta più tardi come vedremo) fu chiusa quando si costruì il salone superiore e gli stemmi furon tolti. Siamo saliti sul tetto e ci siamo persuasi, se ve n'era bisogno, che l'attuale palazzo è precisamente il doppio di quello finito nel 1388: anche la costruzione delle metà più recente, nel 1422 e seguenti, danneggiò in parte la primitiva costruzione. Ad attestare il luogo preciso, dopo la terza finestra sulla piazza, ove terminava il primo palazzo del trecento, si vede lungo il muro della facciata una striscia di mattoni disporti diversamente dal resto della parete e che servirono d'attacco alla fabbrica successiva e, sul tetto, uno dei merli del trecento del lato di ponente dà l'ubicazione precisa del fianco primitivo dell' edificio.

Nè i documenti da noi trovati nè le cronache cittadine sembrano attestare che in origine il palazzo avesse la loggia o portici nel pianterreno. Sappiamo invece positivamente che nei lavori del quattrocento si costruì la loggia, di cui rimangono tuttora tracce evidenti negli archi chiusi. Probabilmente nel quattrocento, costruendosi l'altra metà del palazzo si estese il porticato anche alla parte antica.

Di questa parte più antica, come dell' altra, sarebbe facile un restauro per ridonare all' esterno la sua apparenza originale. Le finestre, le arcate dei portici mostrano evidenti tracce nel muro costrutto a mattoni regolarmente disposti. Mentre le finestre verso la piazza rimasero aperte, dopo aver perdute le decorazioni che a tutto il secolo scorso rimanevano ancora, quelle del lato verso S. Petronio ove è l'attuale ingresso al palazzo, furono chiuse per aprirne altre un pò più in là. Le finestrelle del trecento vi erano addoppiate e forse non erano decorate come quelle sulla facciata.

All' interno, l'edificio perdette ogni traccia della costruzione originale pei troppi usi a cui fu destinato; appartiene ora a più proprietari: il pianterreno è occupato per tre lati da botteghe. Il lato opposto alla facciata si riattacca alle altre case che formano le due vie: d'Azeglio da una parte e de' Pignattari dall' altra.

A pena posti i fondamenti si costrussero i muri maggiori e si innalzò una grande scala interna poggiante sopra pilastri. Nell' ottobre del 1384 le scale erano alle vôlte e si fortificavano certi muri interni; i soli, sembra, di una precedente costruzione che si erano tenuti in piedi e quando i muri furono condotti fino al sommo si coronarono le pareti esterne del palazzo

con una grande merlatura soretta da mensole sporgenti. Un motivo analogo ritrovasi in Bologna nell' antico palazzo degli Anziani, di cui la parte più antica della merlatura ora chiusa vedesi tuttora con tracce dei due colori comunali bianco e rosso. Le mensole e i merli furono intagliati da Nicolò da Firenze e da d'Azzo Angiolo e dipinti cogli stemmi della società da un maestro Giovanni; un altro stemma fu scolpito sul muro verso la piazza da Giovanni di Matteo. Nel 1386 i lavori proseguirono e si decorò il palazzo di terre cotte. E quì incominciamo a trovar l'opera del grande artista ricordato. Antonio di Vincenzo. Egli diede il disegno ed eseguì, in unione a Maestro Giovanni dalle Masegne, le finestre bifore con trafori sulla piazza e fors' anche ai lati. Sembra che le foglie o trafori fossero in terra cotta; la colonnetta nel mezzo che divideva ogni finestra era in marmo: le eseguì Giovanni di Riguccio Marsigli che intagliò pure un' altra pietra in marmo, di cui non sapremmo precisare le destinazione. Un pittore, Bartolomeo Fiorini, eseguì uno stemma della società, il palazzo fu dipinto in rosso e un Maestro Domenico ricamò un gonfalone sul quale Michele pittore dipinse lo stemma del Comune. [2])

Due anni dopo, nel 1388, si lavorava ancore nel palazzo e sotto la direzione di Antonio di Vincenzo. Un capo mastro, Giovanni da Reggio, costrusse un nuovo muro, nella parte posteriore del' edificio, in ragione di sette lire bolognesi per pertica: di mano in mano che il lavoro proseguiva veniva misurato e collaudato da Nicolò dall' Abaco. Si costrusse allora o si ampliò un cortile che metteva in comunicazione, a quanto sembra, la residenza dei notai con alcune case con portico di loro proprietà. Una di queste era affittata ad un Tommaso tedesco; anche queste case furono ricostrutte o restaurate allora e portavano lo stemma della società, ma la loro sorte non ci interessa: furono abbattute in seguito anche per dar posto alla grande fabbrica di S. Petronio che, nel 1390. fu incominicata a pochi passi dalla residenza dei nostri notai.

---

[2]) Liber introytum et expensarum societatis notariorum (1381—1385) Arch. cit. 48 pro constructione palatij societatis c. 55 e segg. c. 58. „Item die predicta (settembre) solvit dominus Azo massarius Magistro Jacobo Ingignerio superstiti dicti laborerij pro parte sui salarij mensis unius inchoati die XXV,
or
mensis augusti proximi preteriti libras quatuor bon. l. iiij — sol. o — d. o. — — bon."

Segue c. 60, 63, 64, 65 e segg. 1385. c. 73 e segg. 1386, c. 87 e segg. 1388 c. 109. e segg. 1394 c. 190 r. Mandato a Giovanni Ottonelli pittore „pro picturis per eum factis in palatio veteri juris comunis Bonnonie iuxta discum domini corectoris" ducati 3.

Ecco i mandati ad Antonio di Vincenzo:

1386. c. 96. r. „Item (Massarius) solvit magistro Anthonio Vincencij muratorj pro factura et ministerio fenestrarum palacii novj dicte societatis libras sexaginta bononienses — libr. lx.

„Item solvit dicto Magistro Anthonio pro tagliatura et incixione unius axenarij (grosso trave) positi iuxta dictas fenestras et quia non poterat laborare in dictis fenestris sol. viginti bon. L. 1."

Ed ora passiamo alla parte quattrocentistica del fabbricato. Le notizie che si riferiscono a questa seconda costruzione che ingrandì del doppio la residenza notarile sono abbondanti e anche queste del tutto inedite.

La cronaca bolognese di Pietro di Mattiolo alla data 1422 racconta: I notai „feno mettere e fare in volta de preda tutto lo ditto pallaxio, a dui tassegli zoè doe volte l'una sovra l'altra. E feno butare in terra certe chasette basse ch'erano de driedo dal ditto palaxio. E li feno fare una bella luoza con uno muro merlado intorno intorno. In lo quale muro de verso Sam Petronio fen fare una bella porta grande sovra la quale è l'arma del ditto signore scolpida in preda vina e de sovra indorada e dentro da la quale porte a man drita è una schala de preda in volta per la quale se va suxo al ditto palaxio. E in la sala de soura feno la camara de monsignore". Anche il Ghirardacci, storico di Bologna, concorda nell' assicurare che i notai ampliarono allora il loro palazzo, aprendovi un porticato e una porta nel fianco, verso S. Petronio, a cui sovraposero lo stemma del legato pontificio. Se vi è una inesattezza, del resto piccola, in questa notizia è che i lavori della parte nuova della residenza notarile incominciarono il 1423 come ce ne assicura il liber campionum dell' amministrazione della compagnia che registra anche queste nuove spese. Mentre nel 1421 non troviamo ricordato che il nome di Francesco Lola che imblancavit la sala superiore e nell' anno susseguente non v' è alcun cenno di lavori, nel 1423 incominciano ad un tratto le molte partite per la fabbrica. Questa volta non è registrato il nome dell' architetto ma solamente del capomastro muratore che diresse i lavori e fu Bartolomeo Fieravanti. È questi lo zio del famoso idraulico e ingegnere, ricercato da principi e da governi, Aristotile, e fratello di Fieravante I° l'architetto del ricco palazzo degli Anziani. Crediamo perciò giustificato il nostro sospetto che Bartolomeo, con tale parentela, fosse artista egli stesso e lo farebbe supporre anche il fatto di trovare il suo nome unito a quello di quasi tutte le grandi costruzioni civili di Bologna nella prima metà del secolo: il palazzo del legato, il palazzo del Podestà, parrecchie torri di difesa, le mura di cinta. È assai probabile che la lunga esperienza e il contatto con artisti di valore, quali il padre e il fratello, abbiano contribuito a innalzare il modesto muratore al grado di architetto. E la cosa è tanto più probabile quando si pensi che tra le professioni di ingegnere, di architetto e di muratore (e intendiamo per ingegnere l'artista che dava il disegno) il distacco non fu ben nitido nel quattrocento in Italia, meno pochi casi. Ad attuare il disegno schizzato dall' artista e spesso mandato da lontano contribuivano un pò tutti: l'ingegnere costruttore, i capomastri, i muratori, dando consigli e modificando anche il disegno. In quella epoca fortunata la versatilità era tanta che ogni artista si sentiva portato a invadere le attribuzioni dei colleghi e quasi sempre vi riusciva con fortuna. In fatto dunque di costruzioni sembra accadesse precisamente l'opposto dell' oggi, in cui tutte le mansioni sono nettamente prestabilite. E a

confermare quella facilità ad invadere i rami affini nel quattrocento, a proposito dell' architettura, stanno anche i documenti. I termini di ingegnerius, architector, murator sembrano spesso dati confusamente come se tutti i muratori fossero un pò ingegneri ed architetti e viceversa. Fieravante, Donato da Cernobbio e altri veri artisti del rinascimento in Bologna eran chiamati alle volte muratori. Aristotile è detto quando architector quando ingegnerius: Andrea da Como, un vero muratore (e lo si capisce dalle attribuzioni) in un atto è chiamato architector seu murator! Il Comune nominava ingegneri persone tecniche che riunivano in sè le qualità di ingegneri, idraulici, architetti e meccanici. Basta sfogliare i partiti del Comune di Bologna per persuadersene.

Abbiamo voluto toccare quest' argomento perchè l'occasione ce ne porgeva il destro e per dare il nostro modesto parere su tal soggetto che viene in discussione spessissimo a proposito di nuove pubblicacioni che illustrano monumenti italiani di cui l'artista ideatore è ignoto. Per le ragioni esposte crediamo utile ricordare tutti gli addetti alla fabbrica del palazzo dei notai in Bologna senza assicurare che Bartolomeo Fieravanti sia stato l'artista che ideò la fabbrica, del resto semplice. Ci limitammo a richiamare su di lui l'attenzione come quegli che ne ha maggiore probabilità ma non dimenticheremo i modesti muratori che contribuirono alla buona riuscita della costruzione. È questo l'unico modo per esaurire veramente l'argomento.

Coadiuvarono il Fieravanti ad innalzare il nuovo palazzo, Giovanni Fiorini che avera seco un socio non nominato, poi Paolo Busto, un Tommaso, Torello, Nicolò di Pietro, Giovanni da Mantova. Il nuovo palazzo che da principio era staccato, benchè vicinissimo, dalla parte antica del trecento, presenta anch' esso tre grandi finestre a sesto acuto nel primo piano: sotto un' altra fila di finestrelle ma rettangolari rifatte al pian terreno, ha ora le botteghe. Nel costrurre il nuovo fabbricato non si tenne affatto conto del partito architettonico già in opera, tanto che le tre finestre a sesto acuto della parte del 1423 sono più grandi, a sesto più largo e ornate, fino in fondo, di un bastoncino in pietra: notiamo subito però che l'intercapedine tra i due palazzi fu chiusa circa cinque anni dopo i nuovi lavori e allora, modificata l'idea prima di lasciar separate le due costruzioni, si estese il porticato anche alla parte del trecento e si coronò l'unico edificio che ne risultò da una grande merlatura che rimane tuttora. Come notammo, il portico in seguito fu chiuso e furon guastate le finestre dei lati. Ma le tracce originali vi sono tuttora evidentissime.

Nel periodo 1423—1425 furono anche eseguiti lavori all' interno dell' edificio, e costrutte nuove stanze, decorate a fregi da un Pietro Toagliolo per lire otto bolognesi; innalzati dal Fiorini alcuni camini forse ornati di pietre lavorate, ecc.

I lavori furono ripresi nel 1428 e proseguirono lentamente per dieci anni. Si limitarono però alla riattazione di alcune botteghe nel pianter-

reno e alla costruzione di altre poche, a rifare una grande porta nuova di accesso verso la chiesa di S. Petronio e all' interno una nuova scala per costrurre la quale fu necessario rinforzare uno dei muri principali dell' edificio. All' interno v'era un cortiletto sul quale il Fieravante aprì una porticina d' accesso. Un mandato di pagamento nello stesso 1428 accenna appunto a lavori inter palatium novum et veterum. A lavori finiti, al solito, si rinnovò lo stemma della società e fu per opera di un maestro Rodolfo pittore. Tutte le botteghe furono imbiancate.[3])

Le ultime notizie non hanno che importanza secondaria poichè si riferiscono quasi esclusivamente ai lavori interni, di cui non rimane disgraziamente più traccia.

Molti anni dopo la costruzione della parte nuova del palazzo dei Notai, nel 1440, si pensò ad assestare meglio l'interno e a decorarlo. Anche questa volta diresse i lavori Bartolomeo Fieravanti. Fu costrutta una grande sala, forse nel luogo dell'attuale, e che nei docomenti è detta del tribunale. Solamente dieci anni dopo due intarsiatori, Giacomo Pellegrini e un maestro Baldo, lavoravano a intarsio in legno il soffitto di questa sala e disponevano una fila di banchi tutt'attorno. Il pittore Giovanni da Ravenna decorò a colori e a dorature questi banchi, secondo un uso che allora doveva esser comune a giudicare dai documenti del tempo, benchè ne restino ben pochi esemplari, specialmente nell'alta Italia. Altri lavori di decorazione a colori nelle cantinelle e nelle assi di un luogo non precisato nelle carte furono fatti nel 1445 da un Riguccio pittore. Fu rifatto il tetto al palazzo, allargato un cortile, forse quello ricordato precedentemente. In questi anni, al pian terreno del palazzo, verso S. Petronio, i Notai avevano ceduto alcuni locali agli officiali del sale e il Comune vi fece eseguire dallo stesso Fieravanti parrecchi lavori di adattamento, come ne fanno prova le notizie nei libri d'amministrazione del Massarolo del Comune. L'ultimo nome d'un artista ricordato in quel periodo di lavori è quello di Guglielmo da Padova ricamatore che eseguì i velluti e le stoffe pel banco del tribunale e per l'altare dell'oratorio interno dei notari.[4])

---

[3]) Arch. cit. Liber campionum introitum et expensarum Societatis notariorum civitatis Bononie (1403—1452) c. 155 e segg. 1428 c. 180 e segg.

1428 c. 183 r. — „Solverunt (Massarii) Magistro Torello muratorj pro sex operis per eum postitis in faciendo murum super angulo palatij veteris ubi erat deambulatorium et in aperiendo hostium Intrature nove dicti palatij versus Sanctum Petronium et pro faciendo murum iuxta scalam magnam . . . . l. 3."

Seguono tutti i pagamenti pegli anni successivi a c. 1883 al 188, 215 e segg. c. 218 r. „Item solvit magistro Johanni de Abbaco Agrimensori qui mensuravit muros cum fundamentis laboreriorum factorum per Magistrum Bartolomeum Floravantis in appotecis dicta Societatis pro eius labore etc. L. o. s. 20." Segue c. 266 e. segg. 251 e. segg. 259 e. segg.

[4]) Arch. cit. Entrate o spese dei notai. 1459—1473. s. n. Vi sono numerosisimi mandati tra cui:

— „Item pro libris quadraginta duabus coloris viridis et azuri et pro libris

Troviamo che molti anni dopo, nel 1463, Domenico Cabrini, famoso pittore di vetrate, nel nome del quale ci siamo imbattuti spesso nelle nostre ricerche, costruiva pella finestra esposta a mezzogiorno della gran sala una vetrata colla figura della Vergine e molti fregi, che gli fu pagata lire 51 e soldi 5; la sala fu allora dipinta di verde e azzurro e compassi da Galeazzo pittore: un altro artista, Bartolomeo da Rimini, dipinse sul tribunale del Correttore le figure di Gesù Cristo e di S. Tommaso d'Aquino cum suo caxamento per lire due soldi cinque.

Nè fineremmo più se ricordassimo tutti gli artisti che, anche successivamente all'epoca a cui siamo arrivati, prestarono l'opera loro per le piccole decorazioni nel palazzo.

Da un campione d'atti del 1490 in cui sono inserite alcune spese pei notai troviamo i nomi di Pietro e Girolamo Boccaferri ricamatori che fornivano la società di cappucci, pallii da altare, stoffe, di Marco Manfredi e Allessandro Orazi pittori per solite pitture di stemmi, bandiere, ecc.

E con questi si chiude la serie degli artisti del quattrocento che hanno rapporto col nostro argomento o almeno colla prima parte dell' illustrazione del palazzo che fu residenza dei notai.

Auguriamoci che per render più caratteristica e bella la piazza maggiore di Bologna che conta così notevoli edifici si possa addivenire a un restauro anche del palazzo notarile, che, dopo l'apertura del portico originale detto della Biada e dopo i lavori di restauro al palazzo pubblico è il solo ormai che attenda ancora di esser rimesso nel pristino stato. Facciamo questo voto perchè ci è noto che per un momento il Comune di Bologna, che è proprietario di parte del fabbricato, pensò ad acquistare il rimanente per ridare all' edificio la sua severa veste medioevale.

Come accennammo, gli elementi per un serio restauro vi sono tutti ed evidenti: non vi sarà a procedere per congetture e per confronti in nessuna parte dell'edificio perchè di tutte le finestre chiuse e degli archi del portico pure chiusi per dar luogo alle attuali sgraziatissime botteghe, restano le arcate a mattoni. Dal futuro restauratore dell'edificio non si dovrà dimenticare che numerose incisioni e dipinti rimangono a riprodurre il palazzo prima degli ultimi guasti e quando le belle bifore mostravano al sole i loro trafori in terra cotta dipinta. Basterà ricordare gli acquerelli su pergamena nella serie delle Insignia degli Anziani presso l'Archivio di Stato di Bologna nei volumi V. c. 102. v. (1627), VII. c. 45 e 46, IX. c. 7 v. (1669). I guasti alle finestre debbono esser stati fatti tra il 1670 e il 1680 perchè nella successiva riproduzione del palazzo nel 1683 le finestre figurano aperte nello stato presente.

---

sexaginta septem viridis videlicet pro resto et pro coloris habitis pro pingendo salam et compassis habuit M. Antonius de la Luna speciarius S. xiiij."

— Galeacio pictorj pro pingendo salam predictam de viride et pro faciendo duos compassus. — L. 5. s. 15.

— „Item Bartolomeo de Arimino pictori pro pictura ymaginis domini nostri Yesus Christi et Sancti Tome de Aquino cum suo caxamento supra tribunal domini corectoris sol. quadraginta quinque de quatr. — L. 1. s. v." ecc. ecc.

Dei lavori interni del fabbricato e nella sua parte posteriore non occorre intrattenerci perchè i danni vi sono palesi e irrimediabili.

Finiremo la prima parte della nostra illustrazione notando che la residenza dei notai ha una lunga serie di ricordi nella storia bolognese, dei quali riferiremo i più notevoli.

Il legato Cardinale Cossa nel 1410, per la venuta a Bologna del papa Alessandro V, cedeva a questi il proprio alloggio e passava ad abitare provvisoriamente nella residenza dei notai. Benchè l'ospite fosse di passaggio, pei lavori di abbellimento nel palazzo il Comune spese oltre 940 lire bolognesi. Nel 1425 un grande incendio avendo distrutto in parte il palazzo degli Anziani questi incombenzarono l'architetto Fieravante Fieravanti di ricostrurlo con maggior ricchezza, come tuttora si vede. Nel 1429 i lavori dovevano essere poco avanzati e tenere in disordine gli stessi ambienti interni perchè gli Anziani si decisero a prendere in affitto dai notai il loro palazzo o forse parte solamente, la pigione annua di 750 lire; l'anno dopo vi erano ancora perchè si sa che sull' edificio da essi provvisoriamente occupato fecero porre una gran campana per chiamare i Magistrati. Parrecchi anni dopo, nel 1435, i Sedici Riformatori tenevano nel palazzo stesso una sala per le udienze, benchè i lavori per la ricostruzione del loro dovessero esser finiti. Alla residenza notarile è unito anche un triste ricordo: quello della impiccagione di un Giacomo Ricevuti accusato di aver ucciso Agano Lambertini. Che però in questo tempo i Notai abitassero almeno in parte l'edificio sappiamo di certo da una concessione di suolo annesso alle loro case fatta dal legato pontificio. Dovettero invece lasciare temporaneamente il luogo più tardi, quando. venuto per la seconda volta a Bologna papa Giulio II, gli Anziani gli cedettero l'intero loro palazzo e passarono in quello de'notai i quali alla lor volta passarono nella residenza della Compagnia de' Maestri di legname.

Il Guidicini ci parla nelle sue c o s e n o t a b i l i di certi due stanzoni a volta nel quale i notai custodivano i loro atti ai quali erano addetti un soprastante e i notai incaricati del registro, dal che sarebbe derivato al palazzo altresi il nome dí P a l a z z o d e l R e g i s t r o. Sembra invece che più avanti la società si radunasse non più qui ma in una gran sala del palazzo del Podestà. Nel 1564 incominciarono a tenere le loro convocazioni nei due stanzoni su ricordati. Questa quasi ristrettezza di spazio in un fabbricato pur cosi grandioso non deve far maraviglia quando si pensi che parte del locale, e precisamente al pian terreno verso la chiesa di S. Petronio, fu destinato, per ordine del Comune che se ne assunse però le spese relative, a s a l a r a o magazzino per lo smercio del sale, fin dal 1442: e il magazzino vi rimase fino al 1801: e ciò nonostante che vi fosse un Decreto del 27 Marzo 1610 che ne stabiliva il trasporto altrove. Anche per tutte le feste, luminarie, processioni, tornei, ingressi trionfali di personaggi e di prelati, di cui è tanto ricca la storia bolognese dal XV al XVIII secolo, il palazzo di cui abbiamo narrate le vicende aveva una

parte importante: se ne addobbavano le finestre e gli archi, si erigevano pennoni e addobbi sui merli a coda di rondine, si affiggevano stemmi ed epitaffi sulla facciata e, la notte, se lanciavano mazzi di fuochi d'artificio e lingue di fiamme dall'alto del tetto, con gran gioia del popolo che si accalcava sulla piazza.

* * *

Abbiamo veduto che la società dei notai, come quasi ogni altra compagnia sia laica che religiosa, aveva nel proprio palazzo un oratorio. In una città quasi sempre soggetta alla Chiesa e la cui storia corre quasi parallela a quella del dominio temporale del papato, in una città come Bologna, guelfa sempre, e spesso ultraguelfa, non deve far meraviglia che tutti pensassero ad erigere altari e fondar benefici. A un tale andazzo, in cui naturalmente le ragioni politiche avevano il maggior peso, dobbiamo del resto la grande fioritura artistica del nostro rinascimento: se Bologna conservasse, nella loro bella veste lasciata dagli artisti del luogo, tutti gli oratori, gli ospizi e le chiese fondate nel quattrocento dai monasteri, dalle confraternite e dai privati, poche città italiane presenterebbero un' uguale attrattiva per gli studiosi dell' arte. Nel XV secolo, cresciuta l'importanza della società, i notai bolognesi pensarono di costrursi una cappella dotandola del proprio e scelsero, nel 1459, come luogo addatto, la chiesa di S. Petronio, in un momento in cui l'attività edificatrice dei bolognesi sembrava volerne condurre a termine la costruzione lasciata interrotta troppo presto.

La basilica di S. Petronio, ideata con grandiosità in istile ogivale da Antonio di Vincenzo fin dal 1390, doveva essere a croce latina, colle estremità prospettanti sopra altrettante piazze, con una cupola ottagona alta metri 152 e larga 49 e 41 sulla crociera e adorna di quattro torri intorno alla cupola stessa. Gli ultimi studi lasciano credere che il primitivo progetto fosse a coronamento basilicale e in cotto, meno le porte, le finestre, la base e il cornicione che dovevano essere rivestiti di marmo. Già nella fine del XIV secolo la base era compiuta e ornata delle mezze figure. Nel 1401 quattro cappelle e due campate per parte erano state costrutte e si era coperta con un tetto provvisorio di legname la parte corrispondente della navata maggiore. E quì le difficoltà pecuniarie, che sembrano esser state uno dei maggiori ostacoli a finire questa colossale concezione artistica, incominciarono a manifestarsi. Poichè il tempio doveva innalzarsi mercè le offerte dei devoti e con una congrua prelevazione sopra le rendite dello Stato e una tassa sui testamenti, oltre altre contribuzioni, gli avvenimenti politici e le lotte intestine, di cui Bologna ebbe allora così lunga serie, fecero venir meno o diminuire quelle risorse. Se ne ha una prova dalla commissione data nel 1402 a Jacopo di Paolo pittore di ridurre in più modesti limiti il rivestimento ornamentale della facciata eseguendo un nuovo modello lungo 10 piedi e ricopiando esattamente l'ossatura e la

distribuzione di quello fatto da maestro Antonio. Nel 1409 il basamento della facciata era costrutto secondo il disegno di questi: dal 1418 al 1425 si fondarono nuovi pilastroni delle navi finchè nel 1425 il Governatore della città chiamò a Bologna Jacopo dalla Quercia senese commettendogli un disegno nuovo per la porta maggiore da eseguirsi tosto da lui stesso. Il lavoro, causa antecedenti obblighi di Jacopo e altre opere ch'egli accettò in Verona, non fu condotto al punto come si trova che dopo oltre dodici anni, nonostante le sollecitazioni che venivan fatte all'artista. Dal 1441 in avanti il lavoro si concentrò nell'ampliamento della chiesa verso mezzodì.

Cosichè, nella sua ossatura, meno le ultime cappelle in fondo alle navate minori, la fabbrica era già innalzata, quando i notai pensarono a scegliersi la loro e a rivestirla.

L'instrumentum capelle Sancte Crucis in Ecclesia Sancti Petronij è lunghissimo ed è scritto a c. 63 v. e segg. del codice degli Statuti dei Notai del 1459 presso l'Archivio di Stato in Bologna. Vi é detto che siccome i notai desiderano fabbricare una cappella in S. Petronio che magna reparatione indiget e il Papa e i cittadini si interessano al compimento della chiesa, in omaggio alla memoria di Rolandino Passeggeri la società ha deciso di scegliere e rifabbricare la quarta cappella a mano destra di chi entra in S. Petronio: illa videlicet que est quarta in ordine ad latus occidentale ipsius ecclesie dictum ordinem inchoando a parte ipsius ecclesie anteriori et contigna platee magne civitatis predicte et prosequendo versus meridionalem plagam et que capella est intitulata sub vocabulo sancte Crucis nomine universitatis et hominum dicte societatis: seguono i capitoli che si riferiscono ai diritti e agli oneri della società sulla nuova cappella; tra i primi il diritto di porre lo stemma dei notai (tre calamai aperti in campo rosso) di nominare il rettore della cappella, ecc.; tra i secondi la dotazione di questa, ecc.

I lavori di rivestimento e di decorazione della cappella incominciarono subito come ne fanno fede i libri di spese, e nel Maggio del 1464 il diligente massaro della società poteva già notare che il muratore Giovanni Palazzi aveva finito di lavorare nella cappella e l'aveva imblancata e che Antonio intagliator lapidum aveva ricevuto una lira a complemento della mercede fissata perchè intagliavit fenestram capelle Sancte Crucis.[5])

È nota l'architettura della chiesa: lombarda nell' ossatura, ogivale nelle curve, italiana nella totalità. Lombarda nell' ossatura perchè la statica ricorda le costruzioni dell' alta Italia, sebbene col concorso di appendici e di partiti non caratteristici degli edifizi romanici, ciò che le dà l'aspetto di edificio di transizione fra lo stile locale e quello del settentrione: ogivale nelle curve e nelle volte soltanto, come appare da un esame di queste in confronto al rimanente dell' edificio; italiana nella

[5]) Arch. cit.

totalità, perchè tali mescolanze di diversi elementi apparvero in Francia e in Germania quando i costruttori si diedero alla ricerca di un nuovo stile, richiesto dai bisogni, ma in Italia furono introdotte le forme ogivali per amore di novità, quando il problema statico ne era già risolto, senza però che i nostri italiani abbandonassero i principi fondamentali della costruzione locale: e il San Petronio mostra appunto, com fu notato, un' ossatura lombarda.[6])

La pianta della basilica di S. Petronio presenta le campate della nave maggiore a base quadrata, le navi piccole a base rettangolare cosi che i lati lunghi del rettangolo sono paralleli all'asse della nave stessa ed hanno per misura il doppio dei lati corti; le cappelle, tra le quali quella de' Notai, sono a base quadrata ed hanno quindi per lato la metà della lunghezza delle navi piccole.

Le cappelle hanno l'intersezione delle spine di volta quasi con andamento orizzontale, quindi le nervature seguono una curva che tiene dell' elisse allungata, ristretta dagli slanciati dei sottarchi, scostandosi pochissimo dal puro tipo ogivale.

Alcune finestre dei fianchi che danno luce alle cappelle sono ornate di trafori in marmo: le due prime per ogni lato sono delle più ricche dello stile archiacuto del trecento: le altre, tra le quali quella dei Notai, sono grandi bifore con un occhio superiormente e decorate riccamente di terre cotte.

La cappella non conserva che in parte quanto gli artisti del quattrocento vi avevano posto. L'altare era stato costrutto da Giovanni da Varignana e l'intarsiatore Giacomo Pellegrini vi aveva eseguito degli ornati e uno sgabello: Antonio da Genova aveva ricamato in oro e argento alcuni palliotti: Basilio da la Ringhiera, un maestro Drofino, Tommaso di Bernardino, Bartolomeo Marescalchi, Pietro e Giacomo ricamatori avevano proveduto la capella di stoffe, pianete, palliotti: l'orefice Mattei Dosi aveva eseguito per l'altare un gran calice dal piede formato di una figura d'angelo, colla patena: finalmente il pittore Carlo Macchiavelli aveva dipinto una tavola per l'altare e aliquas tabulas, forse un trittico, da porsi in una delle pareti laterali. E tutto ciò in un anno, entro il 1460.[7])

Oggi l'altare, barrocco e con due grandi angioli ai lati che fanno da cariatidi, ha invece solamento un Crocifisso che le guide dicono ridipinto sopra la croce di legno da Giacomo Francia ed annerito dalla polvere e dal fumo delle candele. Quanto agli arredi sarebbe difficile dirne la sorte o cercare di riconoscerli tra i molti di quel tempo raccolti ora nel vicino Museo della Fabriceria.

Sono evidenti le pitture, che sembrano di quel tempo, dal poco che se ne può giudicare, raffiguranti due file di Santi eseguite a fresco sulle

---

[6]) Angelo Gatti. „La fabbrica di S. Petronio“ indagini storiche. Bologna. 1889.

[7]) Arch. cit. ibid.

pareti laterali all'altare: ma sgraziatamente furono coperte di scialbature e solamente quà e là, dopo alcuni assaggi fattivi, apparvero alla luce alcune teste e alcuni framenti. L'attività e il buon volere dell' attuale Fabriceria di S. Petronio, di cui è Presidente il Sindaco di Bologna, danno affidamento che si possa por mano tra non molto al ripristino di queste pitture che andranno ad accrescere la scarsa serie di pitture murali bolognesi del rinascimento. Solamente allorchè saranno scoperte e ripulite potrà essere discusso il problema della loro attribuzione e se si debbano ascrivere al periodo in cui Carlo Machiavelli vi lavorava.

Ma se andaron perdute quelle prime cose che i notai posero ad arricchire la loro capella vi rimangono però quelle postevi negli anni successivi e che sono senza dubio le più importanti: la splendida vetrato a colori eseguita da Giacomo da Ulma e la ricca balaustrata marmorea a bassorilievi, che la chiude.

Sulla vetrata a colori, attribuita dalle guide al grande artista tedesco per induzione perchè si sapeva che nel 1466 quando fu eseguito quel lavoro, egli era nel convento di S. Domenico, noi possiamo dare notizie inedite ed importanti.

Da un atto di quietanza del 29 Marzo 1466 tra il Padre Corradino degli Ariosti, sindaco e procuratore del convento di S. Domenico in Bologna e il notaro Matteo de' Capreri, correttore della Società dei Nòtai, si rileva che questi avevano promesso di dare al detto Padre Corradino lire ottocento per la finestra della cappella loro. Da ciò solo poteva venire il sospetto che si trattasse realmente delle vetrate a figure e che realmente dovessero attribuirsi a frate Giacomo da Ulma, domenicano e che appunto in quell' anno lavorava pella chiesa del suo convento come assicurano alcuni documenti publicati dal Padre Marchese.[8]) Le nostre notizie, sfuggite allo stesso Marchese diligente ricercatore, assicurano che Giacomo da Ulma costrusse la grande vetrata pei notai, e su disegno di un maestro Michele pittore.[9]) L'artista tedesco era praticissimo nella tecnica della cottura

---

[8]) „Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani." Bologna Romagnoli. 1878. Vol. 1 pag. 265.

[9]) Fascicolo 1463—1464.

„Item debet dare die xviiij Martij quos solvj Floriano de piero cartolario pro quatuor quinternis papiri ad formam realem per eum traditis fratri Jacobo ordinis Sancti Dominici pro faciendo designa fenestre vitree noviter fiende in capelle Sancte Crucis Sancti Petroniij soldos decem et octo bon. s. 18."

„Item debet dare dicta die (xxviij Martij) ducatos venetos quinquaginta auri quos solvit Franciscus de Castello meo nomine Francisco de Savignano pro totidem quos solvere promisit fratri Jacobo de Alamania ordinis Sancti Dominici in Venetijs pro emendo de vetramino et plombo pro fenestra Sancti Petronij et ducatos duos dedit dictus Franciscus dicto fratri Jacobo valentes in totum libras centum quadraginta octo et soldos quatuor bon. L. 148. s. 4."

„Item debet dare die xvi Maij quos solvi Magistro Michaeli pictori qui pinxit. Resurectionem domini nostri et Annuntiationem Beate Marie in oculo vitreo capelle Sancte Crucis libras tres bon. L. 3."

dei vetri e a lui il Thiebaud da il merito di aver trovato alcuni metodi per tingere le foglie del vetro al fuoco del fornello e di aver scoperto pel primo il modo di colorire il vetro a giallo diafano coll' ossido d'argento. Benchè Bologna contasse allora parecchi maestri di vetrate quali Gherardo dalle finestre, che lavorava in S. Petronio, Giacomo di Antonio Cabrini, Matteo Grisante, un Pietro Antonio di Raffaele Frizzi[10]) ed altri e vi fosse tale desiderio di possedere vetrate a colori che più tardi non sdegnarono applicarvisi artisti come il Francia e Francesco del Cossa, tuttavia i notai di Bologna ricorsero a Giacomo da Ulma benchè questi dovesse essere al principio della sua carriera artistica se la prima notizia di suoi dipinti non risale che al 1465, a detta del padre Marchese e se morì l' 11 Ottobre

---

„Item debet dare dicta die quos solvi Magistro Petro barberio pro duabos quinternis papiri in forma regali consignatis Magistro Michaeli pictori pro faciendo formam fenestre Sancte Crucis soldos decem bon. s. 10.

„Magistro Johanni Palacio pro imblancando capelle (sic) sancte Crucis soldos sex bon. s. 6."

„Magistro Antonio intagliatori lapidum qui intagliavit fenestram capello Sancte Crucis iu Ecclesia Sancti Petronij soldos triginti bon. L. 1."

„Magistro Michaeli pictori et pro me dominus Jacobi de Ingratis pro designo picturarum facto fratri Jacobo pro fenestris sancte Crucis florenos quatuor. L. 11. s. 4."

[10]) Per dare idea della esigenza che avevano i committenti di tali lavori riportiamo un contratto tra i frati di J. Salvatore di Bologna e il Frizzi per la pittura di due finestre nella chiesa. Le vetrate andaron perdute forse fin da quando la chiesa fu ricostrutta negli anni 1605—1625 dall'architetto Padre D. Gio. Ambrogio Magenta:

„Sia noto e manifesto a qualunque legera questa scritta como nui frati di Sam Salvadore questo di 9 de Setembre 1475 havemo dato a fare que fenestre che sono in testa de la tribuna de la nostra ghiesia et uno ochijo ad Antonio die Raphaele da le fenestre cum li infrascritti patti et prexij. Zoe

„Chel ditto Antonio deba fare ditte fenestre tute de Vedro da muran e quello li andasse de chotto in figure ouero frexo deba fare per L. quatro el piede. Le quale figure e frexi deba fare secundo el segno che nuj li daremo belle ad arbitrio de bono homo. E quello che non andasse de chotto Zoe li ochij deba fare a quadritti de chotto tochatti dariento per soldi undexe de bolognini el piede missi in opera et posto suo ala fenestra. Ne le quale fenestre promette die lavorare insino a tanto che serano livre non lavorando in altro lavoriero chel nostro. E del detto frexio se promette de fare termino uno anno zoe Sam Michele a uno anno. E nuj li dovemo fare dare el vedro da muran lì a muran overo a Venexia per ducati undexe el centonaro e farlo condure in nostro nome. E se alcuna cosa havanzaremo de gabelle overo vetura lui deba schontare o farzelo bono in sopraditto prexio como se fusse conduto in suo nome. Et in fede di ziò Jo fra Raphaele a instantia de le sopraditte parte ho fatto questa scritta a la quale se sottoscriverano de sua propria mano."

(Seguono le sottoscrizione, tra cui quella del pittore).

(Archivio di Stato di Bologna. Damaniale — $\frac{230}{2677}$ Canonici di S. Salvatore, convenzioni, licenze, disegni, ecc).

1491. Probabilmente le pitture della grande vetrata sulla fronte della chiesa di S. Domenico e quelle del refettorio e della capella del santo eran bastate a dargli fama in Bologna e fuori. Fra Leandro Alberti nel libro IX della Iª Deca delle Historie di Bologna ha parlato con termini entusiastici del lavoro del nostro artista nella sua chiesa, disgraziatamente perduto forse fin da quando il rosone fu abbattuto dal Dotti nel principio del secolo scorso per dar luogo all' attuale sgraziata finestra. „Nel frontespicio“ descrive lo storico bolognese del cinquecento „una gran finestra ritonda appare con grand' artificio di marmo lavorata. Nel cui mezo un' occhio grande, ove è affigurato in vetro con gran magisterio Dio padre, dal quale dodici raggi intorno procedeno con le figure de dodici Profeti. In vero ella è questa finestra ritonda una delle belle et sontuose ch' hora si possano ritrovare in tutta Italia.“

I notai combinarono col Procuratore del convento di S. Domenico e affidarono l'esecuzione della loro vetrata all' artista alemanno. Perchè il contratto non fosse direttamente tra essi e fra Giacomo lo dice una frase di fra Lodovico da Prelormo domenicano ne' suoi ricordi manoscritti, ora presso l'ordine, a c. 70. „Fece le fenestre della Capella di S. Thomaso, e in S. Petronio, precium dedit conventui.“ Ecco perchè il Procuratore del monastero trattò egli stesso l'affare.[11])

Il disegno delle vetrate fu dato all' artista tedesco da Michele pittore che presentò prima il modello sulla carta e ne ricevette in più volte lire quattordici e soldi quattordici compresa la spesa di 10 soldi per l'acquisto di due quinterni papiri in forma regali. Questi è pro-

---

[11]) Istrumenti e scritture — MCCCCLXVI Indictione quartadecima die xxviiij Marcij. „Reverendus prior frater Coradinus quondam Aldrovandinj de Ariostis Sindicus et procurator monasterij Sancti Dominici de Bononia habens ad hec et alia solemne et sufficiens mandatam sui sindicatus et procure scriptum et rogatum per Johannem de tuschetis civem et notarium bononiensem de anno presenti et mense et die in eo contentis habuit et manualiter recepit a S. Matheo quondam . . . . (sic) de Capraris cive et notario bononiensi et tunc massario et corectore Societatis et hominum Universitatis notariorum civitatis bononie ducatos duos aurj pro resto Librarum omnium et quarumcumque pecuniarum et L. 800 pro et in quibus dicta Societas tenebatur et obligata erat pro factura fenestre capelle diste Societatis site in ecclesia nova Sancti Petronij de Bononia de quibus et eiusdem manifacturaetc. se tantum etc. qua propter dictus frater Coradinus Sindicus etc. absolvit S. Matheum prodictum et S. Cesarem de Panzachis et S. Laurentium de S. Venantio S. Zachariam operarios etc. et me notarium ut publicam personam stipulantem etc. vice et nomine dicte Societatis et hominum de et ab omni eo et toto quod occascione predicta dicte fenestre et eius manifacture petere exigere et consequi posse.

Quam absolutionem et omnia etc.

Actum in ecclesia nove Sancti Petronij ante capellam Beate Marie presentibus Ludovico S. Johannj de Macotij de Castobolognesio et dicto Johanne dictj Lodovici patre, Gregorio quondam Petri de Sclavanis alias de ylicis (?) famulo Societatis notariorum a qui etc.

babilmente una persona sola col Michele che secondo i documonti pubblicati dal P. Marchese, aveva dato il disegno per la vetrata tonda costrutta e dipinta in S. Domenico dallo stesso Giacomo da Ulma.

Di due pittori di questo nome in quel periodo si ha ricordo nelle carte bolognesi ed opere nella Pinacoteca di Bologna. L'uno è Michele Lambertini del quale si conservano lavori a Siena, a Venezia e a Novantola, l'altro è Michele Mattei o di Matteo che segna il periodo di transizione de' suoi contemporanei a Marco Zoppo e che era di Bergamo, inscritto nella compagnia delle quattro arti (di cui facevan parte i pittori) nel 1440, e al quale va attribuito qualche altro lavoro quà e là che è ascritto allo Zoppo. Un confronto stilistico tra le vetrate dei notai e i dipinti da cavalletto dei due pittori ricordati non può farsi naturalmente perchè fu Giacomo da Ulma che colorì le vetrate che rimangono e quasi esclusivamente v'impresse il suo carattere. È certo però che, come nella tecnica, anche nel disegno delle tribunette gotiche che racchiudono le figure dei santi nella finestra della capella de' notai, si rivela un artista ritardatario pel tempo in cui lavorava. E i due pittori omonimi furon ritardatari entrambi sicchè alcuni magri loro lavori sembran cose di trecentisti. Pel fatto però di non trovare nei varii mandati di pagamento al pittore Michele che fornì i disegni per le vetrate altro che il solo nome di battesimo, contro l'uso del tempo, saremmo inclinati a supporre che quì si tratti di un terzo artista, forse un miniatore di quelli che disegnavano sulla carta figure di santi nelle solennità, come ne ebbe appunto allora la chiesa di S. Petronio.

Nei m a n d a t i al nostro Giacomo da Ulma è detto che i vetri eran fatti venire da Venezia: la fabbrica di Murano, famosa fin da quel tempo, forniva i migliori vetri per le cotture tantochè alcuni contratti con pittori di vetrate imponevano loro di provvedersi là della materia prima.

I documenti che riportiamo aggiungono che nell' occhio o tondo che sovrasta la vetrata della capella si doveva porre la Resurrezione e l'Annunciazione della Vergine: forse si trattava di questa ultima rappresentazione che non poteva venire espressa ne' comparti sottostanti per non rompere la distribuzione della serie dei santi che vi si dovevan porre. Il fatto di trovare invece nel tondo la figura di S. Giovanni Battista lascia supporre che il progetto di Michele pittore non piacesse e fosse mutato o che quel vetro sia stato sostituito in seguito. La finestra è divisa dalla colonna in due e quindi la vetrata interna è pure in due parti con quattro figure di santi ciascuna. Le figure dei santi, in piedi, cogli emblemi loro proprii in mano, sotto a delle edicolette gotiche, sono quelle di S. Martino, S. Pietro, S. Bonaventura, S. Gregorio Magno a sinistra dello spettatore, di S. Proculo, S. Giacomo, S. Agostino, S. Tommaso a destra: la figuretta del S. Giovanni Battista in ginocchio benedicente è posta entro una ghirlanda di foglie, a nodi. Intorno alle figure gira una fascia di foglie e frutta e nello stretto margine inferiore corre una decorazione genialissima con festoncini e putti che tengono lo stemma dei notai. I colori

sono brillanti, intonati, le figure svelte e ben disegnate. L'ultima decorazione che, durante il periodo aureo della rinascenza, i notai fecero nella loro cappella fu la balaustrata che ne forma l'ornamento più bello. A causa della mancanza dei registri di amministrazione e dei partiti di quegli anni, disgraziatamente non siamo in grado di dir nulla di certo sull' artista, di gran valore, che eseguì quest' opera tra le più attraenti del genere che vanti la fine del quattrocento e in cui l'esecuzione, il buon gusto, l'intonazione tra la parte architettonica e la decorativa sono più uniche che rare.

Incominciamo col darne la descrizione per vedere poi di esaminarne il carattere onde cercar di scoprirne possibilmente l'esecutore. La balaustrata, tutta in marmo, è cosi compartita. Quattro mezzi pilastri addossati al muro della navata gli estremi, e allo stipite della porta che da' accesso alla cappella quelli di mezzo, sostengono due architravi, uno per lato. Nel mezzo, con largo stipite, si apre la porta che è chiusa da un cancello: due grandi cancelli in ferro chiudono pure lo spazio tra i due architravi laterali e i sottostanti basamenti. Sulla porta una lunetta, ornata di un triplice giro di listelli, ovoli e fogliette e di rose e palmette al di sopra racchiude una Pietà. Una uguale cornice di dentelli, ovoli e fogliette corre lungo gli architravi: il fregio della trabeazione vi è formato da una fila di festoncini sostenuti da piccoli tripodi e da grifoni ed acquilette ad ali aperte. Il fregio sulla porta è invece formato da una serie di genietti tra festoncini legati con nastri svolazzanti, di graziosissimo effetto. Tutto lo stipite è intagliato a piccolo rilievo: da due vasi ansati sorgono ai lati due candeliere dalle foglie rivoltate nella cima: in alto lo stemmetto a testa di cavallo tra girate di foglie e fiori e due uccelli bezzicanti il seme da un fiore. Ma la parte più notevole della balaustrata ne è il basamento, che si stende sopra due gradini ed è provvisto di un sedile all' esterno. È diviso in sei comparti per lato incorniciati: entro i comparti, in rilievo e uno par parte, due vasi con fiori, lo stemma della società scalpellato, un calamaio (allusivo alla società stessa), due leggii con libro, quello di destra aperto alle parole

IN M | CLE
EDI | SIE
OE |

e due teste in rilievo. Nel comparto corrispondente del lato sinistro per chi entra il libro è aperto alle parole

ANTI | TEP
QVIS | ORIB

La testa di destra porta il cappuccio con orlo di pelo ed è eseguita con forza e coll' intenzione di riprodurre un ritratto. Nel campo le due lettere P—E alludono al nome Petrus de Unzola antico proconsole della compagnia. La testa di sinistra è coperta da un cappuccio rovesciato a larghe pieghe ed ha ai lati, nel campo, le iniziali R—O di Rolandino Passeggeri.

Sulla balaustrata di sinistra, in alto, si legge:

Ordinis excelsi Scribarum munere sacrum.

In quella di destra:

Anno · salutis · MCCCCLXXXIII. **mense Februarii dicatum;** nel mezzo, sulla porta:

Ex pario textum marmore fulget opus.

Nel complesso dunque un' opera in cui il rinascimento ha profuso tutti i motivi decorativi più geniali e più fini.

A chi si può ascrivere quest' opera?

I più fanno il nome di Nicolò dall' Arca, lo scultore pugliese che a Bologna lasciò lavori improntati al più fresco e forte naturalismo quali la Madonna col Bambino sul palazzo pubblico, la meravigliosa cimasa marmorea dell' arca di S. Domenico, il gruppo della Pietà nella chiesa di S. Maria della Vita oltre alcuni altri attribuitigli tra i quali la bellissima Madonna col Bambino della collezione di Berlino che è un vero gioiello, opera giovanile del maestro.

Una somiglianza nelle decorazioni vi è certamente tra le opere ricordate e la cancellata della cappella dei Notai: v' è la stessa finezza, la stessa genialità, lo stesso modo d'incavare la rosette ornamentali e di piegare gli uccelli nei fregi: ma la somiglianza non v' è invece nella tecnica delle figure. Le due teste a bassorilievo della cappella dei notai, coi lineamenti ruvidamente tagliati e certe pieghe nella pelle che si dispongono a raggio intorno all' occhio non hanno riscontro colle teste virili del nostro Nicolò quali il Giovanni d'Arimatea del gruppo di S. Maria della Vita, le figurette dell' arca, la figura equestre di Annibale Bentivoglio. Perciò risteniamo più prudente non fare il nome di questo artista ne' di nessuno dei pochi scultori che lavoravano in Bologna in quello scorcio di secolo, finchè altri dati artistici e storici non ci verranno in aiuto.

Molti lavori di quel tempo, in ogni ramo dell' arte, sono anche in questa città che attendono ancora che una scoperta imprevista negli archivi o i raffronti stilistici dian loro una paternità artistica. E fino allora le molte notizie sparse e i nomi nuovi di scultori e decoratori che le antiche carte vanno rivelando resteranno quasi senza frutto nella storia dell' arte.[12])

[12]) Prima di abbandonare questo argomento avvertiamo che la compagnia dei notai bolognesi ai molti altri meriti di fronte all' incorraggiamento delle arti maggiori unisce quello di aver dato lavoro quasi continuo ai miniatori e di enumerare tra le sue stesse file parrecchi seguaci di quest' arte gentile, sorella minora della pittura alla quale corse parallela. Le molte società d'armi e d'arti ogni tanto rinnovavano i loro statuti e le loro matricole quasi sempre ornati degli stemmi del Comune, del Popolo e della società, delle figure dei santi protettori del luogo, di composizioni allusive alla società. A tali statuti e matricole, in un periodo come il medioevo in Italia, si davo grande importanza: le società, come tali, erano quasi corpi privilegiati e i loro diritti e le loro norme interne erano constantemente perpetuate sulla pergamena e corredate di tutte quelle forme anche apparenti che servivano ad accrescerne la solennità: e ad ogni piccola modificazione

---

agli articoli degli statuti questi venivano diligentamente riscritti in nuovi esemplari e miniati. Bologna ne è ricchissima. Se ne conservano nell' Archivio di Stato, nel Museo Civico, nella Biblioteca Malvezzi — De Medici, nel Collegio di Spagna, in molti raccolte private, presso istituti, ecc.

Tra i notai immatricolati trovammo i seguenti miniatori; del secolo XIII: Pietro, Giacomo di Filippo, Cambio, Paolo di Giacomo dell' Avvocato miniatore e pittore, socio del famoso Oderisi da Gubbio ricordato da Dante; nel XV: Giovanni di Giacomo, Ambrogio di Pietro di Paolo notaio della Camera di Bologna, Giacomo Quentinoti del quale rimane un codice di bolle dei Padri di S. Maria dei Servi di Bologna ornato nel 1487, Bartolomeo Ghisalardi che miniò parrecchi splendidi rotuli dello Studio dell' Archivio di Stato bolognese, e altri molti anche più tardi. Pei notai furon chiamati a lavorare i seguenti:

Fino di Saverio della cappella di S. Margherita miniava nel 1297 i libri di Giacomino notaio.

Stefano di Alberto Azzi, della scuola di Nicolò di Giacomo, il più attivo dei miniatori bolognesi nel trecento, miniò gli Statuti dei notai del 1382. Era figlio di Alberto di Prendiparte, pure miniatore e della Cappella di S. Lorenzo: si rivela opera sua anche la matricola dei notai dal 1280 al 1530, in cui la decorazione fu aggiunta dopo. È artista forte, colorisce bene ma ai diffetti del maestro (quali troppa convenzionalità nel drappeggiare, le bocche troppo aperte, le mani mal disegnate, il colorito biaccoso) aggiunge la durezza dei contorni troppo marcati. Altri volumi da lui ornati non rimangono più.

Lorenzo di Stefano nel 1327 scriveva e miniava gli statuti dei notai per lire sei.

Giacomo nel 1344 riceveva una lira per aver eseguito duemila paraffi e lettere grosse nella matricola nuova dei notai; nove anni dopo dipingeva le armi e le figure del proemio nella matricola stessa, che andò perduta.

Andrea di Giuliano Cambi scrisse nel 1386 un rubricario e miniò le matricole per lire 10 bolognesi.

Alberto Lambertini lavorava pella società stessa nel 1387.

Michele nel 1420 dipingeva certe armi sui libri della società dei notai. Del 1410 troviamo notata la spesa di Lire 5, per scrivere una nuova matricola, a Giovanni Malvasia: la pergamena era stata preparata da m°. Lanino cartolaio, che ne ricevette s. 8 e fu miniata con figure per lire 3, soldi 16. Nel 1453 nuovi statuti: Nicolò cartaio e Girolamo dai libri prepararono la pergamena ad formam realis per lire 8. Baldassarre Grassi notaio scrisse il codice per lire 15. Nel 1464 nuovi statuti, andati smarriti.

Bartolomeo del Tintorè. Sul conto suo registriamo questo mandato di pagamento perchè si riferisce a un ricco codice che riconserva tuttora nella collezione dell' Archivio di Stato e che rappresenta uno dei migliori lavori del genere eseguiti nel quattrocento: „1459 Bartolomeo del Tintore pro ameniatura statutorum societatis . . . . . lire 6.

— Mro. Silio pro ligando statuta societatis . . . . lire 0, s. 15. (Arch. di Stato. Notai. Spese 1459—1460 c. 3. r.) Malgrado l'esiguità della mercede, anche per quei tempi, il codice del 1459 è molto ornato. Ha molti fregi nei margini delle pagine, la figure di S. Agostino protettore dell' ordine e, in fondo alla prima pagina, due putti che sostengono una grande corona di lauro,

disegnati con una grazia e una vivacità che ricorda le migliori cose dell' Attavante. Questo artista lavorò anche intorno ai corali della Basilica di S. Petronio in aiuto a Martino di Giorgio tedesco, insieme ad altri. Ma, in mezzo all' opera di tanti, il suo lavoro che si limitò forse alle lettere fiorite, è difficile a trovarsi. Un salterio che miniò nel 1476 pei canonici di S. Salvatore, andò perduto. Altri artisti lavorarono pella società dei notai di Bologna, anche dopo, quando la miniatura, soprafatta dalla xilografia, incominciava a decadere.

Le notizie che abbiamo riportate (e che son tolte tutte dai libri di spese dei notai sotto i relativi anni) varranno a far conoscere agli studiosi di quest'-arte tutta italiana, alcuni artisti fin quì sconoscinti e a chiudere l'argomento che è stato l'oggetto delle nostre ricerche.

Nikolaus Knüpfer und Adam Elsheimer.

Von **Heinrich Weizsäcker.**

Mit Nikolaus Knüpfer hat sich die neuere Kunstforschung noch bis vor Kurzem weniger eingehend beschäftigt, als diesem fruchtbaren Künstler zukam, der ebenso vermöge seiner Beziehungen zu Rembrandt wie um seiner eigenen Begabung und Leistungen willen Beachtung verdient. De Stuers, Frimmel und Hymans haben zwar gelegentlich die Aufmerksamkeit auf ihn hingelenkt, Bode und Woermann haben seine Bedeutung hervorgehoben. Aber bei alledem blieb Stoff genug für eine ausführlichere Bearbeitung von Knüpfer's Gesammtwerk, wie sie Friedrich Schlie neuerdings gegeben hat, übrig.*) Die methodische Correctheit dieser gehaltvollen Schrift verdient ebenso dankbar hervorgehoben zu werden, als wir die Bereicherung unserer Kenntniss von Knüpfer's Herkunft, Bildungsgang und Thätigkeit willkommen heissen, die wir durch Schlie erhalten.

Mehr als zwanzig Werke sind heute von Knüpfer neben denjenigen, die wir durch litterarische Ueberlieferung kennen, nachweisbar. Ihre Zusammenstellung bei Schlie, zu der auch Hofstede de Groot beigesteuert hat, übertrifft die bisher versuchten bei Weitem an Vollständigkeit. Mehrere davon werden hier überhaupt zum ersten Mal in die Litteratur eingeführt, so „der arme Lazarus an der Thür des reichen Mannes" im städtischen Museum zu Lüttich, eine Allegorie von „Wein, Weib, Gesang" in Privatbesitz zu Rotterdam, wiederum ein „armer Lazarus" in der Brera u. a. m. Absolute Vollständigkeit hat der Verfasser in seinem Verzeichniss der Werke nicht angestrebt; auf hypothetische Zuschreibungen hat er von vornherein Verzicht geleistet, wogegen nichts zu sagen ist. Ein beglaubigtes Bild, N. Knüpfer bezeichnet und 1652 (?) datirt, in der Sammlung Mautner in Wien, ist vom Verfasser wohl nur aus Versehen übergangen worden. Ich kenne das Bild nicht aus eigener Anschauung, finde es aber durch Frimmel in der Chronique des Arts (1892) S. 132 erwähnt.

Ebenso werthvoll wie diese mehr statistischen Mittheilungen ist der

*) Friedrich Schlie. Ueber Nikolaus Knüpfer und einige seiner Gemälde, besonders über seine „Jagd nach dem Glück" (sog. Contento) in München und Schwerin. Zugleich ein Beitrag zur Elsheimer-Frage. Schwerin 1896. Gr. 8⁰ mit 13 Lichtdruckbildern. 32 S.

Versuch des Verfassers, an der Hand von Daten, welche für die Entstehungszeit zweier Bilder in Schwerin und in Utrecht feststehen, sowie nach stilkritischen Merkmalen eine Anschauung der inneren Entwickelung des Künstlers zu geben. Die meist mit einer geringeren Figurenzahl ausgestatteten Bibelbilder, die Rembrandt's Einfluss mit überwiegender Deutlichkeit zum Ausdruck bringen, ist der Verfasser geneigt, den ersten anderthalb Decennien von Knüpfer's Thätigkeit, etwa 1630 bis 1645 einzureihen, wogegen eine Anzahl feiner und zierlicher gemalter „Historien" — wie Sandrart sie nennt — in seine spätere Lebenszeit verwiesen werden. Das schöne, ganz im leuchtenden, warmen Ton von Rembrandt's Frühzeit gehaltene Meisterwerk in Dresden, das den Künstler selbst im Kreise seiner Familie darstellt, wird gleich dem Casseler Bilde der „sieben Werke der Barmherzigkeit" um 1640 angesetzt. Unter den Erzeugnissen der späteren Periode bilden ferner eine geschlossene Gruppe: die „Jagd nach dem Glück" in der Schweriner Galerie von 1651, zwei kleinere biblische Scenen ebenda und zwei Allegorien, von denen die eine, die sich in Rotterdam befindet, schon genannt wurde, die andere in Kopenhagen später zu erwähnen sein wird. Sie leiten gemeinsam zu dem letzten datirten Werk des Künstlers, dem Bilde der Vermählung des Tobias von 1654 im Museum zu Utrecht hinüber.

Den Ausgangspunkt für die Schilderung von Knüpfer's Wirksamkeit und zugleich den ideellen Mittelpunkt der ganzen Schrift bildet des Künstlers „Jagd nach dem Glück" in der Schweriner Galerie. Schlie hat das Verdienst, auf die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Bildes im Schweriner Kataloge zuerst hingewiesen zu haben, er war es auch, der zuerst seinen Zusammenhang mit einer nahe verwandten, unter dem Namen des „Contento" bekannten Darstellung desselben Gegenstandes in der Pinakothek errieth und diese letzte, bis dahin traditionell dem Elsheimer zugeschriebene Arbeit für Knüpfer mit gutem Grunde in Anspruch nahm. Ebenso verdanken wir dem Verfasser die glücklichste unter den bisher ermöglichten Deutungen des etwas geheimnissvollen Grundgedankens dieser Glücks-Allegorie, die seit Sandrart, so oft ihrer Erwähnung geschah, Verlegenheit hervorrief und für deren Auslegung die mit Mercur gen Himmel schwebende Fortuna im Brennpunkt der Handlung sicherlich den rechten Schlüssel gegeben hat. Der Verfasser ist geneigt, dem „Contento" im Verlaufe von Knüpfer's künstlerischem Entwickelungsgang überhaupt eine besondere Bedeutung beizumessen, und im Zusammenhang damit giebt ihm das Schweriner Bild geradezu einen Massstab an die Hand, um daran die Fähigkeiten Knüpfer's, auch im Vergleich mit anderen und modernen Künstlern zu messen. Ich will die Frage auf sich beruhen lassen, ob Knüpfer in der Parallele mit Pradilla oder Menzel, wie sie hier versucht ist, in der That zu bestehen vermag, obschon ich glaube, dass die Kunstfertigkeit des wackeren deutsch-niederländischen Routiniers zum Mindesten neben der unendlich überlegenen Summe von Wissen und Können, über die ein Charakterdarsteller wie Menzel verfügt, schwerlich Stand halten könnte.

Aber ein anderer Gegenstand, den der Verfasser des Weiteren, anschliessend an das Münchener Bild berührt, scheint mir umsomehr der reiflichsten Erwägung werth. Es ist schon erwähnt, dass die Tradition das Münchener Bild des Contento dem Elsheimer zuschreibt und es bleibt, auch wenn seine Ausführung nunmehr endgiltig auf Knüpfer's Rechnung geschrieben wird, die Frage bestehen, wie es kommt, dass dieses Bild so lange als ein Werk des Frankfurter Malers gelten konnte, und ob nicht dieser letzte doch, wenigstens an der Idee des Ganzen, mit seiner Person betheiligt ist. Ist er das, so wird sich die weitere Frage erheben, in welchem genaueren Verhältniss hier Knüpfer und Elsheimer zu einander stehen.

Ich bekenne, was diesen Gegenstand betrifft, von vornherein, dass es mir nicht möglich gewesen ist, mich der Anschauung des Herrn Verfassers in allen ihren Consequenzen anzuschliessen, nachdem mir schon früher, unabhängig von der Beschäftigung mit dem vorliegenden Buche, die Sache in einem wesentlich anderen Lichte erschienen war. Die Angelegenheit, um die es sich handelt, ist wichtig, sowohl für die Kenntniss Knüpfer's wie für die kritische Sichtung von Elsheimer's Werk. Es sei mir deshalb vergönnt, meiner abweichenden Meinung an dieser Stelle Ausdruck zu geben. Ich recapitulire zunächst den Gedankengang des Verfassers und füge die Beschreibung des Münchener Bildes hinzu, das den Hauptgegenstand der Controverse bildet.

Nach Schlie besitzen wir von Elsheimer's Hand und zwar als „ein zweifelloses Werk aus seiner Frühzeit“ eine Darstellung, in der die Glücksgöttin durch Mercur während einer Opferhandlung von der Erde nach dem Himmel entführt wird, in einem bisher wenig beachteten Werke des Baseler Museums (No. 113 [138]). Eine genauere Datirung dieses Bildes bleibt dahingestellt, aber es mögen immerhin seit seiner Entstehung Jahre vergangen sein, „da nimmt Elsheimer's Schüler Johann König den Gedanken seines Lehrers wieder auf und malt eine ähnliche Composition“. Dieses Bild befindet sich im Miniaturen-Cabinet der Kgl. Residenz zu München; es ist in Wasserfarben ausgeführt, mit König's Namen bezeichnet und vom Jahre 1617 datirt. Und wieder nach einer Reihe von Jahren malt Knüpfer denselben Gegenstand. „Es ist dies das fälschlich unter Elsheimer's Namen gehende Bild der alten Pinakothek in München.“ Wieder ist es eine Opferhandlung, an die das Sujet anknüpft: links Priester, Knaben und Jungfrauen vor der Front eines Tempels geschaart; Fackeln brennen, Opferthiere werden herbeigetrieben, Alles ist zur Feier bereit; da dringt von rechts her wilder Tumult in den heiligen Vorgang hinein, eine dichte Menge, gebildet aus Angehörigen der verschiedensten Stände, eilt stossend, hastend, drängend hinter einer jugendlichen Frauengestalt her, die, von Mercur mit leichten Fittigen gehoben, aus ihrer Mitte nach dem Himmel emporschwebt. Es ist Fortuna, die der Götterbote von der Erde nach dem Olymp entführt, wie es scheint, auf Jupiters Geheiss, der selbst auf einer Wolke über der Scene sichtbar wird. Den Hintergrund zur Rechten füllt eine römische Ruinenlandschaft, darin fröhliche

Menschen, von der tobenden Menge fern, mit Tanz und Spiel beschäftigt und im Sinne des Künstlers wohl dazu bestimmt, eine Art practischer Kritik zum thörichten Treiben jener Glücksjäger zu liefern, die vergeblich gegen den Willen der Götter das flüchtige Gut zu erhaschen suchen. „Aber Knüpfer ist mit dieser seiner ersten Composition, die ihm offenbar noch viel zu sehr unter dem Bann der etwas steifen Elsheimer'schen Ausführung steht, nicht zufrieden.“ Das beweisen besonders die zwei von seiner Hand herrührenden Varianten der Mittelgruppe auf einer Zeichnung im Cabinet zu Dresden und auf dem (schon erwähnten allegorischen) Bilde in Kopenhagen. „Er nimmt daher im Jahre 1651 die ganze Arbeit noch einmal wieder auf und bringt sie im Schweriner Bilde zu einem ihn vollständig befriedigenden Abschluss.“

Damit sind sechs Variationen unseres Themas namhaft gemacht, von denen die erste und anscheinend älteste Elsheimer zugeschrieben wird, während die übrigen, abgesehen von König's Miniaturbild, als originale Schöpfungen Knüpfer's gelten. Aber sind damit die geistigen Urheberrechte an der unter dem Namen des „Contento“ bekannt gewordenen Composition schon nach allen Seiten völlig klargestellt? Ich glaube nicht. Zwar glaube ich auch, dass die Ausführung der vier von Schlie dem Knüpfer zugeschriebenen Bilder oder Zeichnungen von diesem Künstler wirklich herrührt, wie ja übrigens bezüglich des Bildes in der Pinakothek auch der neueste Münchener Katalog (1896) bereitwillig zugiebt. Aber den Antheil Elsheimer's an der Gesammtheit dieser Erzeugnisse auf das eine Bild in Basel zu beschränken, geht meiner Ansicht nach nicht an. Und am wenigsten darf Elsheimer gerade mit dem Baseler Bilde abgefunden werden, über dessen Zuschreibung an wen auch immer die Akten doch wohl noch nicht geschlossen sind. Pasavant, Bode und Seibt erwähnen das Bild in ihren Studien über Elsheimer nicht. Erst die neueren Auflagen des Baseler Kataloges schreiben es diesem Künstler auf Bode's Autorität hin zu. Schlie sucht seinerseits Elsheimer als den Autor nachzuweisen durch Vergleich mit dessen Jugendwerk im Städel'schen Institut, dem „Opfer zu Lystra“. Man wird auch billig zugeben, dass hier in gewissen typischen Einzelheiten der Figuren, der Gruppenbildung und der scenischen Umgebung manche Uebereinstimmungen bestehen, aber eben so viele Unterschiede erkenne ich, abweichend von Schlie, in der technischen Herstellung des Bildes, in den Farbmitteln und ihrer Verwerthung. Elsheimer hat in dieser letzten Hinsicht während seiner künstlerischen Laufbahn fast noch mehr Wandlungen durchgemacht als in den Dingen des Geschmacks und der Erfindung. Lassen ihn die Werke seiner reifen römischen Periode als einen Eklektiker erscheinen, der von Paul Bril ebensowohl wie von den Virtuosen der römischen und der neapolitanischen Schule zu lernen gewusst hat, so zeigen ihn ältere Werke, wie die Predigt Johannis des Täufers in München oder das Bild aus der Apostelgeschichte in Frankfurt als einen eben so gelehrigen Schüler jener niederländischen Tradition, die am meisten bezeichnend in den Werken der Brueghel ausgeprägt

ist und die gegen Ende des XVI. Jahrhunderts durch die niederländischen Flüchtlinge auch in den Gegenden am Main und Mittelrhein und nicht zum wenigsten in Frankfurt heimisch geworden ist. Diese etwas trockene und, im alten Stil, vorwiegend zeichnerisch bestimmte Art des Vorgehens, die sich, im Gegensatz zu dem kräftig und frischweg aufgetragenen Impasto von Elsheimer's späterer Zeit, die umständlichere Anwendung von allerlei Untermalung in Beinschwarz, von Lasuren und Trockenmitteln nicht verdriessen lässt, müsste in dem Basler Bilde zu finden sein, wenn es ein Jugendwerk von Elsheimer wäre. Das aber zeigt im Gegentheil eine viel flottere, um nicht zu sagen oberflächlichere Mache, wie sie wohl bei dem einen oder anderen der holländischen Nachfolger Elsheimer's, aber nie bei diesem selbst zu finden sein dürfte. Ich kann mir, um nur Einiges anzuführen, nicht denken, dass Figuren, wie der Epikuräer mit dem Weinglas rechts im Basler Bilde oder wie das Liebespaar zur Linken von Elsheimer herrühren könnten: die fliessend leichte, fast skizzirende Behandlung dieser Figuren ist von Elsheimer's Darstellungsweise, vollends der seiner ersten Zeit, gar weit verschieden. Hat also Elsheimer mit diesem Bilde etwas zu schaffen, so mag sich die Composition irgendwie an ein von ihm gegebenes Vorbild anschliessen, aber dass er selbst der ausführende Künstler gewesen sei, scheint mir durch die Arbeitsweise ausgeschlossen zu sein. Ich würde aber auch weiterhin, davon abgesehen, Bedenken tragen, gerade das Frankfurter Bild in Sachen Elsheimer's zum Ausgangspunkte irgend welcher vergleichenden Kritik zu machen. Ich bin zwar davon überzeugt, dass es gleich der Predigt des Täufers in München in der That zu Elsheimer's Erstlingswerken gehört, aus inneren Gründen. Aber solche Gründe sind doch nur Beweismittel von relativem Werth. Eine verlässliche gleichzeitige Ueberlieferung, und wäre es auch nur eine solche, wie sie uns für einige Werke der römischen Reifezeit auf Grund der Stiche des Hendrick Goudt und für zwei Bilder der Pinakothek auf Grund des Inventars von Maximilian's I. Galerie zur Beglaubigung dient[1]), steht dem Frankfurter Gemälde nicht zur Seite. Was an älteren Nachrichten darüber vorhanden ist, reicht nicht bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts zurück, wenn anders es erlaubt ist, das Bild, wie bisher geschah, mit einem Gemälde gleichen Gegenstandes zu identificiren, das im Jahre 1765 im Haag als Elsheimer zur Auction gelangt ist[2]). Denselben Namen trägt das Bild später im Katalog der Sammlung Joh. Heinr. Gerh. Lausberg[3]) eines Frankfurter Gemäldecabinets von altem Ruf, das im Jahre 1815 versteigert wurde und aus dem das interessante Werk auf

[1]) Vergl. F. v. Reber, Kurfürst Maximilian I. von Bayern als Gemäldesammler. Festrede in der k. b. Akademie der Wissenschaften, München 1892, S. 24 und 41.

[2]) Hoet, Catalogus III, 495, Versteigerung von Coenraad van Heemskerk. 7. October 1765.

[3]) Der der Versteigerung zu Grunde gelegte Katalog ist schon 1804 durch Christian von Mechel verfasst worden.

einem weiteren Umweg in das Städel'sche Museum kam. Das ist die ganze Ueberlieferung. Soll nun aber die „Tradition“ in der Bilderbestimmung doch ein Wort mitreden, so vermindern sich, was das Baseler Bild betrifft, seine Ansprüche auf Elsheimer's Namen noch mehr, als durch die stilkritischen Erwägungen ohnehin geboten erscheint. Jener Name ist dem Bilde erst neuerdings und nicht ohne Vorbehalt beigelegt worden. Ein um das Jahr 1800 angefertigtes Bilderverzeichniss im Basler Museum, in dem sich wohl die älteste nachweisbare Erwähnung des aus der Sammlung J. C. Dienast in Basel stammenden Werkchens vorfindet, nennt dagegen „Rothenhammer oder Frank“ als Autor (nach freundlicher Mittheilung des Herrn Dr. Daniel Burckhardt in Basel). Damit kommt man ja freilich auch nicht weit, aber doch zeigt sich, wenn auch noch so unklar, der Gedanke an den niederländischen Ursprung des Bildes angedeutet, den wir festhalten möchten.

Verliert nun also das Baseler Gemälde erheblich an Bedeutung für den Gegenstand unserer Untersuchung, so behaupten um so grösseren Werth die beiden Münchener Bilder, das in der Pinakothek und das in der Residenz. Schlie wendet sein Interresse vorzugsweise dem Bilde in der Pinakothek zu. Und zwar beschäftigt ihn besonders der Zusammenhang dieses Bildes mit der Glücksjagd in Schwerin und die Geschicklichkeit Knüpfer's, die sich in beiden erprobt. Das ist nun auch ganz in der Ordnung, so lange es darauf ankommt, zu beweisen, dass diese beiden letzten von einer und derselben Hand, nämlich der des Knüpfer, herrühren, ein Beweis, den Schlie unwiderleglich erbracht hat. Handelt es sich aber darum, für die eigentliche künstlerische Ausgestaltung jener merkwürdigen allegorischen Dichtung, welche unter dem Namen des „Contento“ all diesen verschiedenen künstlerischen Erzeugnissen zu Grunde liegt, den wahren Urheber festzustellen, so ist uns, wie die Sache nun einmal steht, mit Knüpfer's Namen allein noch nicht gedient: kein Geringerer als Elsheimer macht neben ihm seine noch nicht hinreichend gewürdigten Ansprüche geltend. Davon, scheint mir, ist in Schlie's Darlegung zu wenig Notiz genommen. Hier spielt das Contento in der fortschreitenden Entwickelung von Knüpfer's Meisterjahren die Rolle einer jener grossen Lebensaufgaben, wie wir sie so oft in der Thätigkeit bedeutender Künstler sich wiederholen sehen, durch Jahre hindurch erwogen und immer wieder aufs Neue versucht, bis endlich ein letzter glücklicher Wurf gelingt. Aber eben darin liegt m. E. eine Verschiebung des wahren Sachverhalts. In der Bearbeitung dieses Themas hat in Wirklichkeit nicht Knüpfer, sondern vor ihm bereits Elsheimer den rechten und entscheidenden Wurf gethan, natürlich nicht in einem irgendwie beschaffenen, verloren gegangenen Originalwerk, das im Wesentlichen nicht über den Umfang und das Darstellungsvermögen des Baseler Bildes hinausgegangen wäre, sondern in eben jener grossen und reich ausgestatteten Composition, von der sich neben anderen, weiter unten zu nennenden Repliken die bekannteste in dem Contento der Münchener Pinakothek erhalten hat. Und Knüpfer hat hier kein anderes Verdienst, als

dass er einen von Elsheimer erfundenen und behandelten Gegenstand copirt und ausserdem in verschiedenen anderen, für mich übrigens bedeutend weniger originell und glücklich durchgeführten Wiederholungen variirt hat.

Dass dem so sei, ergiebt sich aus verschiedenen Umständen. Wir wissen von einem umfänglichen Bilde des Contento, das Elsheimer gemalt hat, durch Sandrart, der das Werk im Jahre 1666 in Frankfurt im Besitz eines Herrn du Fay gesehen und in der Deutschen Academie eingehend beschrieben hat. Wohin das Bild später gelangt sein mag, ist völlig unbekannt, auch im heutigen du Fay'schen Familienkreise hat sich keine Kunde davon erhalten.

Schlie nimmt an, dass das Münchener Contento, das von Knüpfer gemalte, mit jenem früheren Frankfurter Bilde identisch sei, Sandrart habe eben irrthümlich die Namen vertauscht. Damit schiede natürlich dies du Fay'sche Bild als selbstständiger Factor aus der Untersuchung aus. Mir scheint jedoch in dieser Annahme eine petitio principii zu liegen, die nicht ohne Weiteres gilt, mag immerhin, wie der Verfasser feststellt, die Beschreibung Sandrart's mit dem Münchener Bilde übereinstimmen und dieses letzte sich nach Ausweis der „Pfälzischen Merkwürdigkeiten“ schon vor 1799 in der Mannheimer Galerie befunden haben. Ich bin zwar in der Lage, die Geschichte beider Bilder noch um Einiges weiter verfolgen zu können, als bisher geschehen ist, aber dennoch fehlt mir jeder positive Anhalt dafür, dass und wann das Münchener Bild aus dem Besitz der Nachkommen jenes Herrn du Fay in den Besitz des Kurfürsten von der Pfalz gekommen sein sollte. Das Münchener Bild wird nicht nur von den „Pfälzischen Merkwürdigkeiten“, einem kleinen, ausserordentlich seltenen Almanach, der zwischen 1787 und 1795 gedruckt sein muss,[4]) unter den Schätzen der kurfürstlichen Galerie in Mannheim erwähnt. Schon der officielle Katalog dieser Sammlung vom Jahre 1756 führt das Bild unter Elsheimer's Namen auf: „Ein Opfer, dem Jupiter zu Ehren, wo das Opfer dem Priester durch Mercurium entzogen wird, mit einer Menge von Figuren.“[5]) Und in dem fünf Jahre vorher durch van Gool veröffentlichten Gemäldeverzeichniss der Düsseldorfer Galerie figurirt noch einmal ein Bild offenbar desselben Gegenstandes: „Een Offerhande van Iphigenia, vol Beelden, door Elshamer,“[6]) wahrscheinlich dasselbe Stück, das später in Mannheim genannt und in dem erwähnten Almanach dem entsprechend ebenfalls als „Mercur und Iphigenie“ erklärt wird. Wenigstens gehörten beide Galerien, die in Düsseldorf wie die in Mannheim, dem Kurfürsten Karl Theodor von Pfalz-Sulzbach, zwischen dessen zerstreut gelegenen Bilderschätzen

---

[4]) Nach einer handschriftlichen Notiz von Zangemeister in dem mir allein bekannt gewordenen Exemplar der Münchener Staatsbibliothek.

[5]) Verzeichniss der in den Churfürstlichen Cabinetten zu Mannheim befindlichen Mahlereyen. Mannheim, 1756. No. 150.

[6]) Johan van Gool, de nieuwe Schouburg etc., im Haag, 1751, Bd. II S. 563.

auch sonst mehrfacher Ortswechsel stattgefunden hat.[7]) Was das Frankfurter Bild betrifft, so finde ich es in der Zeit nach Sandrart in der localen geschichtlichen Litteratur noch einmal und zwar im Jahre 1734 erwähnt. In diesem Jahre erschien der zweite Band der bekannten Lersnerischen Chronik, in dem gelegentlich einer z. T. wohl Sandrart entlehnten Aufzählung von Frankfurter Künstlern und Kunstwerken auch des „Contento“ von Elsheimer gedacht wird, „so noch bey der Du Fay Familien zu sehen“.[8]) Gewiss, von da bis zum Jahre 1751 sind es volle sechzehn Jahre, in deren Verlauf der Uebergang des Bildes von Frankfurt nach Düsseldorf oder Mannheim denkbar wäre, aber diesen Uebergang anzunehmen, besteht doch nur eine Möglichkeit und keine Nothwendigkeit.[9]) Man könnte mit ebenso viel Recht wie von dem Münchener Bilde auch von einem dritten Exemplar des Contento, das sich vor 1780, ebenfalls unter Elsheimer's Namen, im Cabinet Poullain in Paris befand, und dessen Abbildung sich in einem Stich von Martini, den auch Schlie kennt, erhalten hat,[10]) sagen, es sei das du Fay'sche Original, stünde nicht zufällig fest, dass es auf Holz und nicht, wie das Frankfurter Bild, auf Kupfer gemalt war, denn seine Nachbildung stimmt mit Sandrart's Beschreibung ebenso gut wie das Exemplar der Pinakothek überein. Immerhin trägt auch diese, gleich dem Original verschollene Pariser Copie den Namen Elsheimer's, ein Hinweis mehr darauf, dass sich dieser Name aus der Geschichte des „Contento“ nicht so leicht eliminiren oder auf eine vereinzelte und untergeordnete Leistung von der Art des Basler Gemäldes einschränken lässt.

Wie aber soll nun ferner Klarheit geschaffen werden, wenn doch bei alledem von dem Verbleib und namentlich von der Beschaffenheit jenes Contento uns die genauere Kenntniss versagt bleibt, das durch Sandrart beglaubigt ist, und von dem wir, so lange keine stärkeren Gründe dagegen sprechen, annehmen müssen, dass es ein Original, das Orginal von Elsheimer war? Ich glaube, dass uns hier das Bild im Miniaturencabinet der Münchener Residenz einen erheblichen Schritt weiterzuführen vermag. Ich bin auf dieses Bild zuerst durch Herrn Dr. Adolf Bayersdorfer aufmerksam gemacht worden, der es mir zugleich als ausschlaggebend für die Entscheidung der hier verhandelte Frage bezeichnete. Seitdem ich es gesehen und mit den Photographieen der übrigen „Contenti“ an Ort und Stelle verglichen habe, kann ich dieses Urtheil nur bestätigen und ich darf hinzufügen, dass König's Bild nicht nur, wie Schlie anzunehmen geneigt ist, mit dem

---

[7]) Vergl. F. v. Reber's Einleitung zum Katalog der Pinakothek (1896, S. XIX).

[8]) Chronica der Weitberühmten freyen Reichs-Wahl- und Handels-Stadt Franckfurth am Mayn etc., II. Theil, Frankfurt a. M., 1734, S. 236.

[9]) Wahrscheinlich ist sogar im Gegentheil, will man sich genau an van Gool's einleitende Worte (a. a. O. S. 530) halten, dass das Bild schon unter Kurfürst Johann Wilhelm, also spätestens vor 1716 in die Düsseldorfer Sammlung kam.

[10]) Vergl. den Text der „Collection de cent-vingt éstampes, gravées d'après les Tableaux et Dessins qui composoient le Cabinet de M. Poullain etc., décédé en 1780. Paris 1781. 4°. S. 6.

Bilde der Pinakothek eine ungefähre Aehnlichkeit besitzt, sondern dass im Gegentheil zwischen beiden Stücken eine sehr weitgehende und vielsagende Uebereinstimmung besteht. Es ist wahr, Knüpfer hat von dem umständlichen allegorischen Apparat, der den Vordergrund des Miniaturbildes ausfüllt, den Attributen der sieben freien Künste, des weltlichen und des geistlichen Schwertes u. a. m., das Meiste weglassen, zum Theil auch auf einem bei König fehlenden Teppichstoff untergebracht, der links im Bilde die Aussenwand des Jupiter- oder Fortunatempels schmückt; auch sonst sind Kleinigkeiten da und dort verschieden. Aber in allen wesentlichen Bestandtheilen der Composition, in der sich vorwärts bewegenden Menschenmenge, der Gruppe der Priester und Tempeldiener, wie in allen zur Stütze des gedanklichen Inhalts dienenden Figuren, den Kriegsleuten, den Gelehrten und Handwerkern, von den Vertretern anderer Stände oder Gewerbe ganz zu geschweigen, endlich auch in der Hauptgruppe von Mercur und Fortuna herrscht eine nahezu vollständige Identität der bildlichen Darstellung und ein unleugbares Abhängigkeitsverhältniss beider Werke untereinander. Wie nun? Hat etwa — tertium non datur — Knüpfer König copirt oder ist nicht vielmehr die einzig natürliche Erklärung des bestehenden Zusammenhanges die, dass beide ein und dasselbe Vorbild copirt haben? Es hat dabei wenig zu sagen, ob man den Begriff der Copie in einem freieren oder im buchstäblichen Sinne nehmen will, der Nachdruck liegt für mich darauf, dass es sich bei beiden nicht um eine selbständige Erfindung, sondern um Entlehnung von einem fremden Vorbilde handelt. Und es kann auch gar nicht fraglich sein, welches Vorbild das sei: Es ist eben Elsheimer's Contento, auf das sie beide sei es mittelbar oder unmittelbar zurückgehen, dasselbe Bild, von welchem Sandrart berichtet und von welchem ausserdem noch eine dritte Replik in dem französischen Stich erhalten ist. Dafür spricht ja überdies bei genauerem Zusehen auch Knüpfer's eigene Arbeit, die, wie Schlie (S. 31) sehr richtig bemerkt, deutlich unter dem Banne der Elsheimer'schen Ausführung steht. Etwas Anderes ist es mit der ebenfalls von Knüpfer gemalten freieren Wiederholung desselben Gegenstandes in Schwerin: da hat man einen flotten Barockkünstler vor sich, vertraut mit all jenen kleinen Scherzen des Effectes in Bewegung, Gewandbehandlung und Gruppenbildung, wie der Geschmack der Zeit sie liebt: das ist Knüpfer, wie er im Buche steht und wie ihn auch seine sonstigen Werke in Summa erkennen lassen. In dem Münchener Bilde allein zeigt er die so viel leidenschaftslosere Auffassung des römischen Eklektikers, die rundlichen, untersetzten Figuren, die noch deutlich auf die Kleinmeister seiner deutschen Heimath, einen Beham, Uffenbach u. A. zurückweisen, die schlaffen, in weichen Bogenlinien dem Körper folgenden Gewandfalten (man vergleiche besonders die Figur der Fortuna) und all das Zierliche, Nette, Fertige, das Elsheimer's Arbeitsweise überhaupt kennzeichnet. Nur die Mittel der technischen Herstellung sind von denen Elsheimer's verschieden. Die fette, emailähnliche Pâte, die der Farbe des Letzteren besonders in seiner späteren Zeit eigenthümlich ist, erscheint in Knüpfer's Uebertragung durch

dessen flüssigere Vortragsweise gleichsam aufgelöst und zu einem dünneren, leichteren Impasto verflüchtigt.

Noch enger, namentlich auch in den Einzelheiten der Erfindung, schliesst sich vermuthlich König's Werk an Elsheimer an. König ist im Vergleich zu Knüpfer ein ziemlich untergeordneter Künstler, wichtig für uns besonders durch seine in Rom angeknüpften persönlichen Beziehungen zu Elsheimer, unter dessen unmittelbarem Einfluss er eine Zeit lang Gutes geleistet hat, um dann, nach Deutschland zurückgekehrt, mehr und mehr zu einem öden Manieristen zu erstarren, dessen Werke sehr zu Unrecht da und dort noch unter Elsheimer's Namen umgehen. Ich behalte mir vor, auf diesen Künstler und sein Verhältniss zu Elsheimer in einem anderen Zusammenhange eingehender zurückzukommen, hier sei von ihm nur das Eine zur Sache gehörige erwähnt, dass er nicht nur als Schüler und Nachahmer Elsheimer's, sondern auch mehrfach als Copist dieses Künstlers im eigentlichen Sinne nachzuweisen ist. Ich möchte zum Beweis dafür in erster Linie ein kleines Gemälde von König's Hand im Besitz S. H. des Fürsten Reuss ä. L. zu Greiz namhaft machen, dessen Kenntniss ich einer mir durch Herrn Geheimrath Bode freundlich übermittelten Notiz verdanke und zu dessen genauerer Besichtigung mir erst jüngst die Gelegenheit zu Theil wurde. Dieses Bild — es behandelt die Geschichte von Pan und Syrinx — ist bis auf minimale und völlig nebensächliche Unterschiede die genaue Copie eines seit 1880 in der Berliner Gallerie aufgestellten Originals von Elsheimer (No. 664 A), nichtsdestoweniger aber ist es mit dem vollen Namen „Johan · König F." und der Jahrzahl 1615 bezeichnet. Und dieser Fall ist, wie gesagt, nicht vereinzelt. Ich glaube, noch einige solcher Plagiate mehr nachweisen zu können, die König an Elsheimer verübt hat. Doch möge die Erwähnung dieses einen Falles, der für sich selbst spricht, hier genügen. Vermuthlich hat König diese Sachen nicht in Rom gemacht, wo er noch im Jahre 1613 geweilt zu haben scheint,[11]) oder doch wenigstens hat er sie dort nicht mit seinem Namen gezeichnet. Aber es liegt allerdings die Annahme nahe, und sie wird durch das Datum des Greizer Bildchens erhärtet, dass er nach seiner Rückkehr in die Heimath nicht lange gezögert hat, diese noch ganz im Geiste seines Lehrers geschaffenen, nur etwas ärmlicher und trockener stilisirten Werkchen unter seiner eigenen Firma ausgehen zu lassen. Das Bild der Münchener Residenz von 1617 wird man billig in die Categorie dieser ziemlich wortgetreuen Abschriften nach Elsheimer einreihen dürfen.

Also auch von dieser Seite aus betrachtet erscheint in der Entstehungsgeschichte des „Contento" Elsheimer und nicht Knüpfer als der eigentliche schöpferische Geist. Aber die Zahl unserer Argumente ist damit noch nicht erschöpft. Denn auch die Handzeichnungen Elsheimer's geben zu seinen Gunsten einige Winke, die hier nicht unberücksichtigt bleiben dürfen, wenngleich man ehrlicherweise, was diese Categorie von Beweis-

---

[11]) Vergl. Nagler's Künstlerlexikon VII, S. 117.

stücken anlangt, dem Verfasser Recht geben muss, wenn er sagt, dass sie keine allzu grosse Ausbeute gewähren. Immerhin giebt doch auch Schlie zu, dass die zahlreichen und auch von ihm namhaft gemachten Skizzen im Frankfurter Sammelbande und in der Albertina, die eine in Bewegung befindliche Menschenmenge, von bald einem, bald mehreren Reitern überragt, darstellen, sich mit dem Grundgedanken der Composition des Contento nahe berühren und zwar, wie ich ergänzend hinzufüge, nicht nur mit der Fassung der Composition, wie sie im Basler Bilde erscheint, sondern auch und noch mehr mit derjenigen, wie sie in den Münchener Bildern gegeben ist.

Wegfallen konnte nur unter den vom Verfasser angeführten Zeichnungen eine, in welcher er irrthümlich „eine aus der Menge heraus in die Luft emporgetragene Figur“ erkennt, die aber bei genauerem Zusehen eine Kreuztragung darstellt, in welcher die begleitende Volksmenge hohe Staubmassen aufwirbelt. Dagegen hätte aus dem Frankfurter „Zeichenbuch“ und aus der Esterhazy-Sammlung in Budapest noch eine Anzahl tanzender Frauengestalten angeführt werden können, die einzeln oder im Ringelreihen daherschreitend, zahlreiche Analogieen zu den Tanzspielen aufweisen, die man auf allen drei Repliken des Contento rechts im Hintergrunde (der Stich zeigt sie im Gegensinne links) aufführen sieht. Grössere Bedeutung als diese alle hat jedoch ein Blättchen in der Frankfurter Sammlung, das Schlie nur nebenbei erwähnt. Es enthält nicht nur ungefähre Anklänge zu der oder jener Gruppe des Contento, sondern es ist vielmehr als eine unmittelbare Vorstudie zu den Rennspielen zu betrachten, deren man auf dem Bilde in der Mitte des Hintergrundes gewahr wird: drei galoppirende Reiter (im Bilde sind es zwei), denen ein Schnellläufer voraneilt. Ihre nackten Gestalten wiederholen sich gleich der des Läufers genau bis in die Einzelheiten der Bewegung und der Anordnung auf den Bildern in München wie im Cabinet Poullain. Freilich neigt Schlie zu einem gewissen Misstrauen gegenüber all diesen verschiedenen Studien überhaupt: die Kritik sei mit ihnen noch nicht fertig. Und es muss zugegeben werden, dass das ziemlich reichhaltige Material von Handzeichnungen, das uns unter Elsheimer's Namen überliefert ist, noch nicht vollständig gesichtet ist. Aber gerade die hier zur Sprache gebrachten Blätter verdienen keinen Argwohn. Bedenken bestehen nur gegenüber zwei oben noch nicht genannten grossen Zeichnungen in der Albertina, die beide hin und wieder als Vorstudien zum Contento gegolten haben und die durch Schlie mit Recht aus der Zahl der echten Werke Elsheimer's gestrichen werden als nicht eben glückliche Nachzeichnungen von fremder Hand. Auch im Vorrath der Zeichnungen der Louvresammlung befindet sich eine solche geringe Copie unter No. 18657. Die Bedeutung dieser drei bescheidenen Zeichenübungen beschränkt sich darauf, dass sie durch ihr Vorhandensein an sich einen Hinweis mehr auf die Verbreitung oder Popularität von Elsheimer's Composition enthalten, etwas Anderes zu beglaubigen sind sie nicht im Stande. Aber mögen sie immerhin aus unserer

Beweisführung ausscheiden, ihr Zeugniss ist entbehrlich neben dem der übrigen schon erwähnten Original-Studien. Und selbst wenn wir diese nicht hätten, so müssten dennoch, meine ich, allein die Argumente, welche neben Sandrart's Mittheilung den drei unter sich so nahe verwandten Repliken in der Münchener Residenz, in der Pinakothek und im Poullain'schen Galleriewerk zu entnehmen sind, hinreichen, um der Behauptung allen Nachdruck zu verleihen, dass Elsheimer der Urheber eines heute verschollenen, ehedem unter dem Namen des „Contento" bekannt gewesenen Gemäldes sei, von dem uns in den Bildern des König in der Residenz und des Knüpfer in der Pinakothek zu München zwei mehr oder minder freie Copieen erhalten sind.

Ob schliesslich, um das künstlerische Problem des „Contento" auch als solches zu berühren, die von Elsheimer gefundene, oder die von Knüpfer in dem Schweriner Bilde gegebene letzte Lösung die glücklichste sei, darüber ist wohl kaum zu streiten. Knüpfer hat, das lässt sich wohl mit Sicherheit annehmen, des Glaubens gelebt, dass er den Elsheimer verbessert habe, und es ist Niemand verwehrt, sich seiner Meinung anzuschliessen. Mich freilich will es bedünken, als ob Elsheimer's Werk, mag ihm auch die Schwerfälligkeit des nicht eigentlich bildgemässen allegorischen Gegenstandes erheblich zu schaffen gemacht haben, dennoch künstlerisch ungleich anziehender und jedenfalls origineller gewesen sein müsste als die Weiterbildung, die ihm Knüpfer gab, indem er sein Vorbild der gefälligeren, aber doch auch minder gehaltvollen Modeform der Barockkunst annäherte und dabei all' des naiven Reizes entkleidete, an dem es bei dem wahren Elsheimer sicher nicht gefehlt hat.

Was stellt das Vischer'sche Tucher-Epitaph dar?

Fast durch alle über Peter Vischer und dessen Söhne handelnden Schriften zieht sich ein alter Irrthum hindurch, der merkwürdiger Weise bis heute noch nicht beseitigt worden ist. Bekanntlich befindet sich im Dome zu Regensburg an der Wand der nördlichen Chorseite ein zum Gedächtniss der Frau Margarethe Tucher gestiftetes Epitaphium aus Erz, das, wie in der unteren linken Ecke die lateinischen Anfangsbuchstaben P. V. mit dem Vischer'schen Meisterzeichen in ihrer Mitte und der Zusatz Normberge erkennen lassen, aus der Giesshütte jener berühmten Nürnbergischen Erzgiesserfamilie hervorging. Die Gedächtnissschrift[1]) darauf lässt schliessen, dass es vielleicht schon 1521, dem Todesjahre der Frau Margarethe Tucher, entstanden sein wird oder auch etwas später bestellt sein könnte. Nach neuester Ansicht [2]) ist dieses Erzwerk eine Arbeit Peter Vischer's d. J., der sich als Jüngling im ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts in Oberitalien aufhielt.[3]) Er soll es gewesen sein, der zuerst den Vater auf die neue italienische Kunstrichtung führte und, von der Schönheit der Frührenaissance-Gebilde begeistert, mit feinem Verständniss in dieser reizvollen Formensprache arbeitete. Später soll besonders er dann durch Vermittlung seines Bruders Hermann, welcher sich in Rom aufgehalten hatte, aber schon 1516 bald nach seiner Rückkehr aus Italien in Nürnberg von einem Schlitten überfahren und dabei getödtet wurde, in den Geist der nun beginnenden Hochrenaissance eingedrungen sein.[4]) Die Grabtafel stellt dar, wie Christus in Begleitung von vier Aposteln mit einer Frau, die von zwei Begleiterinnen umgeben ist, im Gespräche begriffen ist, und darin erkannte man die Begegnung Christi

[1]) Anno domini 1521, am XI. tag des Monats januari starb die erber und tugennthafft frau Margareth Mertein Tucherin von Nürmberg, hie begraben, der gott genedig sey, amen: Ir all die mit andacht hie fur gett, sprecht fur die gestorben ein gepett.

[2]) Dr. phil. Georg Seeger: Peter Vischer der Jüngere, Leipzig 1897.

[3]) Mit Geschick sucht Seeger nachzuweisen, dass Peter Vischer d. J. 1507 bis 1508 in Oberitalien war.

[4]) Die Ansicht, die in ausgesprochenen Renaissanceformen gehaltenen Werke seien Erzeugnisse des jüngeren Vischer hat manche Wahrscheinlichkeit für sich, ist aber noch nicht ausgemachte Thatsache. Der alte Vischer stand der Giess-

mit den Schwestern des Lazarus. Dies scheint mir jedoch eine falsche Deutung zu sein, weil die Begebenheit nicht im Sinne des Evangeliums dargestellt wäre.

Die geschickte Composition des nach italienischem Muster flach gehaltenen Reliefs setzt sich aus zwei Gruppen zusammen, die eine enthält fünf, die andere drei Figuren. Links steht Christus im Vordergrunde, so dass zwei von den ihn umgebenden Jüngern noch fast in ganzer Gestalt sichtbar sind, von den beiden hinteren aber nur zum Theil die Köpfe unverdeckt geblieben sind. Mit einer abwehrenden Geste der erhobenen rechten Hand wendet er sich zu jener, der rechten Gruppe angehörenden weiblichen Gestalt, die zu ihm bittend die Hände erhebt. Die eine ihrer beiden Begleiterinnen, die dem Beschauer zugewendet ist, ist in ganzer Gestalt sichtbar, während man von der hinter ihr stehenden nur einen Theil des Kopfes und des Oberkörpers in Profilstellung sieht.

Das Zusammentreffen Christi mit den Schwestern des Lazarus, Martha und Maria, fand nach der Bibel zweimal statt. Das eine Mal [5]) wurde der Heiland von Martha in deren Haus aufgenommen, das andere Mal [6]) begab er sich zu dem Schwesterpaar mit der Absicht, ihren gestorbenen Bruder Lazarus aufzuwecken. Im ersten wie im zweiten Falle wäre die abweisende Hand Christi unverständlich; sie stände mit dem Berichte in den Evangelien geradezu im Widerspruch, und deshalb kann wohl die Begegnung mit den Schwestern des Lazarus nicht dargestellt sein.

Sucht man nun weiter, welcher Vorgang aus der Bibel hier verbildlicht sein könnte, so möchte man da im ersten Augenblick an den Abschied Christi von seiner Mutter denken, der er der Tradition nach erzählt hat, welche Leiden seiner harren; wurde doch gerade diese Scene aus der Passion wie der Oelberg und die Kreuztragung von den deutschen Künstlern des Mittelalters besonders gern gewählt. Das Abwehren der Hand Christi und das Flehen der vor ihm Stehenden könnten auch zu dieser Ansicht führen, dennoch aber scheint mir aus folgenden Gründen eine andere in den Evangelien erzählte Begebenheit gemeint zu sein.

Im Grossen und Ganzen war auch für den Abschied Christi die Composition hergebracht. Wie man die Leidensgeschichte in den Osterspielen zu sehen gewohnt war, so sollte der Künstler die Abschiedsscene im Bilde wiederholen. Meistens steht Christus vor der knieenden, die Hände ringenden Mutter; so bei Krafft und Dürer, bei Altdorfer, Urs Graf, Daniel Hopfer und andern uns unbekannt gebliebenen Kupferstechern des XVI. Jahrhunderts. Dass aber Maria wie auf dem Vischer'schen Relief nur vor

---

hütte vor, und weil darin nach italienischem Muster gearbeitet wurde, hat er jedenfalls nicht hartnäcktg an der spätgothischen Tradition, wie es etwa bei bei Krafft und theilweise bei Stoss der Fall war, festgehalten, sondern dem Renaissancegeschmack Concessionen gemacht.

[5]) Lucas 10, 38—42.

[6]) Johannes 11, 1—44.

Christus steht und die Hände bittend erhebt, wie eine, die nur einen Wunsch erfüllt haben möchte, ist aussergewöhnlich, und dadurch kommt zwischen beide Figuren etwas Fremdes und Zurückhaltendes, das doch zwischen Mutter und Sohn fortfällt. Und wirklich wird mein Zweifel, dass Maria in der weiblichen Gestalt zu erkennen sei, weil ihr Flehen nicht eindringlich genug hervorgekehrt ist, durch etwas bestärkt, das auf die richtige Spur führt.

Das Vischer'sche Tucher-Epitaph existirt in einer Wiederholung, die sich heute im bayrischen National-Museum zu München befindet und bis auf einige merkliche Aenderungen jenem sehr ähnelt. Trotz der kleinen Unterschiede scheint aber doch die alte Form benutzt zu sein

Der Vorzug kommt entschieden dem älteren Tucher-Relief zu. Auf der Wiederholung ist der reizende Ornamentschmuck in der Pilastereinfassung verändert und ausserhalb derselben fortgelassen. An die Stelle der in den oberen Ecken befindlichen Wappen der Patrizierfamilien Tucher und Imhoff sind zwei Putten getreten. Auch der in Renaissanceformen aufgebaute Tempel im Hintergrunde zeigt auf dem spätern Relief einige Abweichungen, denn die letzten Zeichen der Gothik, die auf der Regensburger Grabtafel in der gothisch gewölbten Halle mit dem hohen Spitzbogenfenster noch hervorbrach, sind in Renaissanceformen umgewandelt. Was endlich die Figuren anlangt, so erscheinen sie zwar in gleicher Stellung und Haltung wieder, aber dennoch ist ohne Zweifel von der Innigkeit im Ausdruck der Gesichter ein gutes Theil eingebüsst, was besonders zu Tage tritt in der Haltung des Kopfes Christi, der auf dem ältern Relief mehr vorgebeugt ist und damit zugleich mehr Theilnahme für die bittende Frau ausdrückt. Auch der überzeugte Glaube jenes flehenden Weibes ist auf dem zweiten Gusse abgeschwächt, und viel feiner und verständnissvoller detaillirt und weicher gebildet sind die Faltenmotive an den Gewändern auf der Tuchertafel als hier, wo an Stelle weicher Rundungen die Brüche der Gewandung scharfe Kanten bilden.

Aus der unter dem Münchener Relief befindlichen Inschrift,[7]) auf die es für die Deutung des biblischen Vorganges besonders ankommt, ersieht man zweierlei: erstens, dass die Gedächtnisstafel für den Pfalzgrafen Otto Heinrich von Neuburg bestimmt war und im Jahre 1543 oder noch später entstanden ist, also kein Guss Peter Vischer's d. J., der 1528, ein Jahr vor dem Tode seines Vaters starb, sein kann, sondern höchstens ein Erzeugniss aus der späteren Vischer'schen Giesshütte ist, die 1529 sein Stiefbruder Paul Vischer bekam und im folgenden Jahre an Hans Vischer, den rechten Bruder Peter's, verkaufte; und zweitens, dass der Inhalt der Darstellung dem 15. Kapitel des Matheus-Evangeliums[8]) entnommen ist, wo die Begegnung Christi mit dem cananäischen Weibe erzählt wird.

[7]) DISS · EVANGELIUM · WIRT · BESCHRIWEN · MATHEI · AM · XV · OTTHAINRICH · VON · GOTTES · GENADEN · PFALTZGRAF · BEI · REIN · HERTZOG · IN · NIDERN · VND · OBERN · BAYRN · M · D · XXXXIII · IAR.

[8]) Matheus 15, 22—28.

Christus begiebt sich in die Gegend Tyrus' und Sidon's und trifft hier mit einem cananäischen Weibe zusammen, das ihm schreiend nachgelaufen ist und ihn bittet, er möchte doch ihre kranke Tochter heilen. Christus will ihr anfangs kein Gehör schenken, weil er nur zum Retter Israels berufen sei, endlich aber erfüllt er auf Zureden der Jünger und durch den grossen Glauben, den er in jenem Weibe entdeckt, bewogen, doch deren Bitte. Dieses Ereigniss wird auch auf dem Tucher'schen Epitaph dargestellt sein. Christus zweifelt noch, ob er die Bitte der gläubigen Frau gewähren soll, während die Apostel hinter ihm schon unter sich berathen, um für jene einzutreten.

Zum Schlusse bedarf es noch der Erwähnung, das sich in Lübke's Werk über Peter Vischer, dem die meisten Werke in guten photographischen Tafeln beigefügt sind, ein doppelter Irrthum befindet, nämlich dass sonderbarer Weise die Grabtafel des Pfalzgrafen von Neuburg für die Tucher'sche ausgegeben ist und auch noch die Begegnung Christi mit den Schwestern des Lazarus darauf erkannt wird, obwohl die Inschrift darunter auf das 15. Kapitel des Matheus-Evangeliums hinweist. *Berthold Daun.*

Litteraturbericht.

Christliche Archäologie 1896—1897.

Fortsetzung.

V.

Deutschland.

a) Katakomben. Einen brauchbaren Beitrag zu der Geschichte der Familienbegräbnissschaften und der Application der Gesetzgebung der Collegia tenuiorum auf die christliche Gemeinde brachte Joh. Ev. Weis (Archiv für Kirchenrecht 1897. LXXVII 670), während J. P. Kirsch mit gewohnter Sachkenntniss die durchschnittlich vor die Mitte des IV. Jahrhunderts fallenden Acclamationen der römischen Epitaphien untersuchte[28]) und Wilpert den Malereien der Sacramentskapellen eine erneute Betrachtung widmete.[29]) Da Herr Wilpert sich (Zeitschr. f. k. Theol. 1897, 318 f.) etwas bitter darüber beklagt hat, dass ich seine Emendationen nicht stets ohne Weiteres annehme, gehe ich auf letztere Schrift mit einigen Worten ein. Dieselbe hat zunächst einen bleibenden Werth durch die ihr eingedruckten vortrefflichen 17 Photographien, welche die Malereien der Sacramentskapellen besser und gesicherter wiedergeben, als es bisher der Fall war. Es fehlt auch nicht an positiven Rectificationen, wo, wie S. 13, durch Feststellung eines Details einem Fresco sein wahrer Charakter wiedergegeben und damit die richtige Erklärung desselben erst gesichert werden. Ganz einverstanden wird man sich auch mit der allgemeinen Charakteristik der Wandgemälde dieser Kapellen erklären müssen, wie sie uns S. 47 f. entgegentritt, namentlich mit der Beseitigung der grundlosen Vorstellung, als ob hier die Begräbnissstätte von Priestern und Fossoren zu suchen sei (so Pératé), oder als ob hier von einer Vereinigung der Erbauer oder Besitzer dieser Kammern Rede sein könne. Was die Entstehungszeit dieser Fresken anlangt, so hat man sie nach De Rossi's Vorgang durchweg in die Zeit des beginnenden III. Jahrhunderts gesetzt,

---

[28]) Kirsch, J. P., Die Acclamationen und Gebete der altchristlichen Grabschriften (Görres-Gesellschaft 1897, II). Köln 1897.

[29]) Wilpert, Jos., Die Malereien der Sacramentskapellen in den Katakomben des hl. Callistus. Mit 17 Illustrationen. Freiburg i. B. 1897. 4⁰.

wo nach Philos. IX 2 Callistus von Zephyrinus mit der Ueberwachung des Coemeteriums beauftragt wurde, indem man annahm, dass erst damals diese Grabstätte zu einem Gemeindecoemeterium erweitert und ausgebaut wurde. Demgegenüber sucht Wilpert den beiden Sacramentskapellen ein höheres Alter zu vindiciren, indem er sie um 180 ansetzt. Sein Hauptgrund dafür ist der Umstand, dass man in ihnen nirgend die seit dem III. Jahrhundert stereotyp wiederkehrenden Gewänder (Dalmatik und Tunica) mit langen Aermeln begegnet, sondern immer nur die Tunica in ihrer ursprünglichen Form, ohne Aermel oder mit kurzen Aermelansätzen. Dabei scheint mir übersehen zu werden, dass die Mehrzahl der hier dargestellten Personen, Wasser schöpfend, taufend, zu Schiff fahrend u. s. f. in einer Situation erscheinen, welche den unbekleideten Arm vollkommen rechtfertigt. Zudem spricht doch Vieles dafür, dass die Anlage und Ausmalung der Sacramentskapellen erst stattfand, nachdem die ursprünglichen Krypten, welche den Kern der Callistkatakombe bildeten, unter P. Zephyrinus und unter der Leitung Callist's, der dem Coemeterium den Namen gab, zum offiziellen Begräbnissplatz der Gemeinde erweitert worden waren.

Von der bisherigen Auslegung der einzelnen Fresken entfernt sich Hr. Wilpert wol am weitesten hinsichtlich der Fig. 3 und Fig. 7 abgebildeten Scenen. Letzteres ist die bei De Rossi R. S. II 219, Taf. XX[2] beschriebene und abgebildete, von den meisten Archäologen, de Rossi zuerst, als Verhör zweier Märtyrer durch einen Richter erklärten Malerei in einer der Callistuskapelle annexen Kapelle. Hier sieht Hr. Wilpert die Verurtheilung der beiden Alten durch Daniel und die Befreiung Susanna's. Wie dieser Vorgang von den altchristlichen Bildern dargestellt wurde, zeigt uns der Sarkophag von Arles bei Le Blant Taf. VIII: der Unterschied ist sehr bedeutend, und Wilpert's Deutung scheint mir von vorneherein daran zu scheitern, dass hier vor dem Richter eine Gruppe von zwei Personen steht, während eine dritte Person sich abwendet und fortgeht. Wäre Daniel mit Susanna und den Seniores gemeint, so müssten die beiden letzteren zu einer Gruppe vereinigt sein: die Seniores gehen auch nicht fort, sondern sind Gefangene. Ebenso unglücklich finde ich Wilpert's Andeutung der Brunnenscene, die er auf die Samariterin bezieht. Es kommen ja auch einige Darstellungen, welche den Erlöser neben der Frau nicht stehend, sondern sitzend zeigen, vor; aber man sieht da Christus neben dem Brunnen sitzend und nicht wie hier aus einem Volumen lesend. Zudem wird man in der Person am Brunnen kaum eine Frau erblicken können. Ich hatte s. Z. die Deutung V. de Buck's plausibel gefunden, welcher hier einen Anklang an die aus Js. 54. 55. gezogene, bei Spendung der Taufe gelesene Lection sah — Omnes sitentes venite ad aquas — inclinate aurem vestram et venite ad me. Hr. Wilpert lehnt das ab mit der Insinuation, de Buck habe, wie er selbst sagt, sich mit der Katakombenmalerei nicht näher beschäftigt. Zu deutsch: weder er noch ich, der ich seine Deutung übernehme, hätten ein Urtheil in diesen Dingen. Ich für mein Theil quittire Hrn. Wilpert dies Compliment, ohne die gebührende Antwort darauf zu geben.

Was meinen verklärten und unvergesslichen Freund V. De Buck anlangt, so war er freilich auf dem Felde des figurirten Alterthums kein Specialist. Aber er war ein Mann von mächtiger Intelligenz, seltener Hoheit des Charakters und sehr klarem Urtheil, der zudem eine ausserordentliche Kenntniss der Liturgie und der patristischen Litteratur besass; kurz ein Gelehrter, vor dem sich jüngere Herren alle Ursache hätten, noch heute in Ehrfurcht zu neigen.

So liessen sich noch manche Beispiele beibringen, wo Hr. Wilpert einer Hypothese eine andere entgegensetzt, nanchmal mit, manchmal ohne Glück. Dass man seine Rectificationen einfach hinzunehmen verpflichtet sei, ist etwas zu viel verlangt. Der trockene, stechende Ton seiner Polemik, der so unvortheilhaft wie möglich von der feinen Urbanität der De Rossi und Le Blant absticht, und die Violenz, mit der hier alle confessionellen Fragen angefasst werden, sind nicht geeignet, das Urtheil der Kritik von vorneherein zu Gunsten seiner neuen Aufstellungen zu beeinflussen.

Das, was ich über die Verwechselung von Hypothesen und gesicherten Resultaten eben gesagt habe, gilt einigermassen denn auch von der Schrift, in welcher Hr. Wilpert den von ihm selbst als seine glücklichste Entdeckung in den Katakomben betrachteten Fund beschreibt. Die ‚Fractio Panis' [30]) stellt sowohl durch ihre 17 prächtigen Tafeln als durch ihren Text eine höchst erfreuliche und gewiss nicht unbedeutende Bereicherung unserer Litteratur dar. Sowohl die Topographie der die ‚Capella greca' umschliessenden Katakombe der h. Priscilla als die ganze Serie der die Eucharistie betr. altchristlichen Denkmale erhalten hier eine ausgiebige Bereicherung bezw. systematische Behandlung. Aber den Punkt, auf den es hier schliesslich ankommt, konnte Hr. Wilpert nicht in einer Weise erhärten, der seiner Verwerthung allgemeine Zustimmung gesichert hätte. Zunächst wird (S. 65 f.) dem Leser durchaus kein klares Bild der gesammten Decoration der Capella greca gewährt, auch das, was (S. 77) über die theologisch so wohldurchdachte Reihe von Gemälden gesagt wird, wirkt, fürchte ich, nicht auf Alle ganz überzeugend. Die Beweisführung, dass das Wichtigste der von Wilpert 1894 unter grossen Schwierigkeiten aufgedeckten Gemälde den liturgischen Act des Brodbrechens darstelle, gipfelt darin, dass (S. 16) das christliche Alterthum nur ein Brodbrechen, und zwar das liturgisch-eucharistische, gekannt habe, welches bis ins II. Jh. hinein der gesammten Opferhandlung den Namen gegeben habe. Dabei wird ohne Weiteres unterstellt, dass von einem gewöhnlichen Mahle, sei es einem Familienmahle, sei es einer Agape, überhaupt nicht die Rede sein könne. Wer aber vorurtheilsfrei und ohne Voreingenommenheit das Fresco, wie es uns Hr. Wilpert in seiner prächtigen Tafel XIII—XIV in einer über alles Lob erhabenen Reproduction vorführt, prüft, wird sich der sofortigen Wahrnehmung nicht ver-

---

[30]) Wilpert, Jos. Fractio panis. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der „Capella greca". Freibg. i. B. 1895. 4⁰.

schliessen können, dass die an dem Tisch hier vereinigten Gäste in wesentlich zwei Gruppen zerfallen. Das cornu dextrum des Tisches nimmt der bärtige Mann ein, der (zur äussersten Linken des Beschauers) die beiden Arme, allem Anschein nach ein Brod brechend, über den Tisch vorstreckt. Neben ihm sitzt zur Linken eine offenbar weibliche Person, welche verehrungs- und staunensvoll auf ihn blickt. Ist, wie Hr. Wilpert annimmt, der brodbrechende Bärtige der Bischof, welcher hier die Eucharistie feiert, so muss es an sich schon auffallend sein, dass seine Nachbarin eine Frau ist. Was hat die Frau dicht neben dem Celebrans zu thun? Man möchte weiter erwarten, dass die übrigen fünf Personen ihre Aufmerksamkeit ungetheilt dem Brotbrechenden zuwenden. Aber gerade umgekehrt. Mit Ausnahme der vierten, in der Mitte sitzenden Person, welche ziemlich gerade vor sich hin blickt, wenden sich die übrigen drei Personen, zum Theil lebhaft gesticulirend, dem an dem Cornu sinistrum sitzenden Manne (?) zu, welcher eine grosse Schüssel vor sich hat, und den rechten Arm weit über den Tisch ausstreckt. Der Umstand, dass die ganze Tischgesellschaft hier in zwei Gruppen zerfällt, und nicht einmal die Fractio panis als der das Interesse der zweiten und Hauptgruppe in Anspruch nehmende Vorgang erscheint, ja diese Gruppe in einer Weise bewegt und auf einen andern Gegenstand hingelenkt erscheint, welche die dem liturgischen Vorgang schuldige Aufmerksamkeit und Ehrfurcht absolut ausschliesst, musste bei näherer Prüfung dieser rasch berühmt gewordenen Scene meine anfängliche Zustimmung zu der Wilpert'schen Erklärung wankend machen; ich kann heute in der letzteren nur eine und zwar eine wenig wahrscheinliche Hypothese erblicken.

Geschichte und Alterthümer der römischen Katakomben sind weiter gefördert in den Aufsätzen der Römischen Quartalschrift: 1897 (s. den vorigen Jahresbericht, Bd. XIX, H. 6) 313: Grisar über den Sarkophag der Junius Bassus, der hier Tafel V—VII zum erstenmale in guter Photographie geboten wird; 335 De Waal über die Taufe Christi auf vorconstantinischen Katakombenbildern; 341 ders. über Ausgrabungen in S. Pietro e Marcellino und eine Darstellung der Märtyrer Felicissimus und Agapetus; 387 ders. über Darstellung eines Märtyrers auf einer altchristlichen Lampe. 1897, XI 207 Marucchi Epigraphisches. — 213 De Waal Inschriften aus dem Coem. Hippolyti; Darstellung eines Märtyrers auf einer altchristlichen Lampe; über altchristliche Elfenbeinschnitzwerke (betr. die immer noch räthselhafte Darstellung [Christi und des Versuchers?] auf einem Frankfurter s. Z. von Weizsäcker besprochenem Täfelchen. — 307 Strazzulla über heidnische Elemente in den Katakomben und in der christlichen Epigraphik. — 555 De Waal über Inschriften von der Via Salaria u. s. f.

Viel bedeutsamer aber sind diesmal die Ergebnisse neuester Erforschung der sicilianischen Katakomben, über welche die Römische Quartalschrift 1896 XI schon den Aufsatz Orsi's (S. Giovanni di Siracusa), 1897 XI 475 desselben Mittheilungen über die Hypogeen zu Syrakus und XI, 1 Strazzulla's Bemerkungen über das Epigraph der Chrysiane in S

Giovanni in Syrakus u. s. f. gebracht hatte. Zeugen diese schönen Arbeiten von einem höchst erfreulichen Aufschwung unserer Studien in Sicilien, so haben die sicilianischen Katakomben doch erst durch deutschen Fleiss und deutsche Wissenschaft jetzt eine geradezu ausgiebige Bearbeitung erfahren. Es gereicht mir zur besonderen Freude, hiermit ein Werk zur Anzeige zu bringen, dessen Einleitung uud Entstehung ich von Anfang mit grösster Theilnahme verfolgt habe.

Herr Prof. Dr. Führer, welcher unseren Lesern längst durch andere Arbeiten auf diesem unserm Gebiet bekannt ist, hat jetzt als Ergebniss eines wiederholten längeren Aufenthaltes in Sicilien eine umfangreiche und systematische Studie über die Katakomben der Insel, speciell über die drei Hauptcoemeterien Sicilien's, die von S. Giovanni, der Vigna Cassia und S. Maria del Gesù bei Syrakus veröffentlicht.[31]) Zum ersten Male erhalten wir hier genaue Aufnahmen, Pläne und Erhebungen über die Architektur, Topographie und neuere Ausstattung dieser unterirdischen Welt. In besonderen Abschnitten werden uns die architektonischen Details, das decorative System dieser Räume, die Frescogemälde, die Werke der Plastik, der Kleinkunst und die Geschichte derselben vorgeführt. Das Studium all dieser Werke zeigt, dass Syrakus von seiner alten Grösse und Bedeutung längst herabgestiegen war, ehe an die Herstellung dieser umfangreichen Katakombencomplexe gedacht werden konnte; dass wir aber doch auch wiederum gerade durch sie belehrt werden, dass die Stadt in altchristlicher Zeit eine gewisse Nachblüthe erlebt hat (S. 76 f.). Die grossartigen Maassverhältnisse und die gesammte Anlage der Nekropole von S. Giovanni führen den Verfasser zu der Ueberzeugung, dass wir hier nur einem Werke der erstarkten, durch keinerlei gesetzliche Beschränkung in ihrer Entwickelung gehinderten Kirche gegenüberstehen können. Er setzt daher den Grundstock derselben nicht vor Ablauf der ersten Decennien des IV. Jahrhunderts. In dieselbe Zeit verlegt er aus gleichen Ursachen den westlichen Haupttheil der Nekropole der Cassia, während er den älteren Theil dieses Coemeteriums und desjenigen des Conventes von S. Maria di Gesù noch der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts zuweist. Im Wesentlichen hatte ich gelegentlich meines Besuches dieser Grabstätten in den achtziger Jahren den nämlichen Eindruck, während Victor Schultze die Osthälfte der Cassia noch in die zweite Hälfte des II. Jahrhunderts setzen zu können glaubt; eine Annahme, welche durch die Ausgrabungen von 1894 und 1895 nicht bestätigt worden ist. Unter den Sculpturwerken ragt vor Allem der 1872 durch Fr. Cavallari entdeckte Sarkophag hervor, welcher seither eine ganze Litteratur erfahren hat. Derselbe wird uns hier Taf. XII[1] in trefflicher Phototypie vorgeführt, während uns die übrigen Tafeln die wichtigen Reste von Wandmalerei, Inschriften, Lampen, u. s. f. zur Anschauung bringen.

---

[31]) Führer, Jos. Forschungen zur Sicilia sotteranea. (Aus den Abh. der Kgl. bayr. Akademie der WW. I. A. XX. Bd. III. Abth.) München 1897. 4⁰.

Es war besonders schätzenswerth, dass Herr Führer sich für die Lösung dieser Aufgabe durch die Erwerbung der geodätischen und photographischen Kenntnisse und Fertigkeiten vorbereitet hatte, welche ihn in Stand setzten, die topographischen Aufnahmen und Untersuchungen persönlich zu besorgen. Der Kgl. Bayrischen Akademie der Wissenschaften kann man nur dazu Glück wünschen, dass sie eine so hochwillkommene und in allem Betracht so vorzüglich ausgefallene Publication in ihren Abhandlungen mitgetheilt hat. Möge es Herrn Führer durch weitere Unterstützung von dieser Seite ermöglicht werden, auch das übrige von ihm zusammengebrachte reiche Anschauungsmaterial zu veröffentlichen und diese Studien so umfassend und systematisch fortzusetzen, dass wir auch von den übrigen Katakomben Siciliens ebenso genaue Kunde erhalten und so eine vollständige „Sicilia sotterranea“ zu Stande kommt. Wie wichtig eine solche für unsere Kenntniss des christlichen Alterthums sein werde, hat De Rossi (Bull. 1877, 120) an einer von Herrn Führer (S. 187) ausgehobenen Stelle schon betont. Ich kann hinzufügen, dass es lange Zeit hindurch ein sehnlicher Wunsch unseres grossen Freundes war, diese sicilianischen Coemeterien kennen zu lernen, und er hatte die Absicht, diese Reise gemeinschaftlich mit mir zu unternehmen, als ich, 1880, mich zu derselben anschickte. Sein damals schon nicht ganz befriedigender Gesundheitszustand liess die Ausführung dieses Planes nicht zu, und so ist er nie dazu gekommen, den Fuss nach Sicilien zu setzen.

b) Ikonographie der altchristlichen Epoche. Abgesehen von der im Obigen angeführten allgemeinen Katakombenlitteratur, welche selbstverständlich sowohl die römischen als sicilianischen Denkmäler der Malerei und Plastik vielfach berührt, sind hier anzuführen: Aus der Röm. Quartalschrift: 1896 X 335, 387 die erwähnten Aufsätze de Waal's über die Taufe Christi und eine Märtyrerdarstellung, 1897 XI 213 desgl. — Eb. 67 und 531 Ehrhard's Forschungen zur Hagiographie der grieschichen Kirche und insbesondere über Simeon Metaphhrastes: ein sehr bedeutender Beitrag zu unserer Kenntniss dieser auch für die abendländlische Kunst des Mittelalters so wichtigen Quelle. — Eb. f. 1897 Karl Schmidt über die von Gayet und Ebers als eine Darstellung der Madonna angesehene, von mir (Geschichte der christl. Kunst I254) als solche zurückgewiesene Scene, in welcher ich wie Riegl und Strzygowski nicht eine koptisch-christliche, sondern ägyptische Isis-Darstellung erblicke. Herr K. Schmidt hatte sich in einem mir, als ich jenen Band der Kunstgeschichte schrieb, noch unbekannt gebliebenen Aufsatze der Aegypt. Zeitschrift (XXXII, 1,58) ebenfalls gegen Gayet und Ebers ausgesprochen, Ebers hatte darauf (eb. Heft 2,135) geantwortet, jetzt vertheidigt Herr Schmidt seine wohlbegründete Auffassung.

Hennecke's „Altchristliche Malerei und Altkirchliche Litteratur“ ist

---

[32]) Hennecke, Edgar, Altchristliche Malerei und Altkirchliche Litteratur. Eine Untersuchung über den biblischen Cyclus der Gemälde in den römischen Katakomben. Mit 35 Abl. Leipzig 1896.

von der Kritik (z. B. von V. Schultze und Wilpert) ziemlich einstimmig ungünstig aufgenommen worden; ich habe mich anderwärts (D. Litteraturz.) milder über das Buch ausgesprochen, das wirklich viel geringer sein könnte, wenn man bedenkt, dass der Verf. das ganze Material aus eigener Anschauung nicht kennt. In der Interpretation der Bilder vertritt er im Ganzen gute Grundsätze und seine systematische Uebersicht des Stoffes ist immerhin dankenswerth. Jedenfalls sollte man Jemand, der so grosse Liebe zum Gegenstand mitbringt, nicht von der Vertiefung dieser Studien abschrecken.

Dr. G. Stuhlfauth's „Altchristliche Elfenbeinplastik"[33]) geht einmal auf eine kritische Zusammenstellung und Revision des in Betracht kommenden Materials, dann auf den Erweis des Satzes aus, dass die uns erhaltenen Denkmäler sich jetzt schon genau nach Localschulen gruppiren lassen. Diese Ansicht war schon von J. Ficker aufgestellt worden. Stuhlfauth's Ausführungen richteten sich zum guten Theil gegen mich, der ich auch heute noch die Meinung vertrete, dass bis jetzt noch der feste Boden für eine solche Classificirung fehle. So wenig wie mich hat Stuhlfauth's Schrift die Herren Victor Schultze (Lit. Centralbl. 1897 No. 15) und Graeven (Goett. Gel. Anz. 1897, Januar p. 59—79) zu überzeugen vermocht. Aber ich finde doch, dass Graeven's scharfsinnige und von grosser Sachkenntniss getragene Besprechung dem Buche zu weh thut, das wirklich verdienstvoll ist und dessen Hauptmangel wohl darin liegt, dass der Verf. zur Zeit, wo er es schrieb, noch nicht hinlänglich durch das Studium der Denkmäler selbst vorbereitet war. Erst langjähriger Umgang mit diesen kann jene Sicherheit des Blickes und Urtheils geben, welche zur endgültigen Beurtheilung so schwieriger stilistischer Fragen erfordert wird. Einen namhaften Fortschritt bekundet schon heute Stuhlfauth's zweite Schrift „Die Engel in der altchristlichen Kunst", die eine brauchbare Monographie darstellt, wie Manches auch gegen einzelne Ansichten und Erklärungen des Verfassers einzuwenden sein wird.[34])

Von Dr. Stuhlfauth erschien ausserdem in der Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" (herausgeg. von Spitta und Smend, Göttingen 1896, No. 9) eine Studie über den vielbesprochenen, 1872 von Cavallari in den Katakomben von S. Giovanni zu Syrakus ausgegrabenen Sarkophag der Adelfia, auf welchem er einen Weihnachtscyclus (enthalten in den drei Scenen der Verkündigung Mariä, der Fluchwasserscene bezw. deren Ausgang, der Heimgeleitung Mariä, der Geburt Christi mit der Ankunft der drei Könige und der Anbetung der Hirten) dargestellt findet.

Auch Mitius neue Abhandlung über Jonas[35]) muss als erste voll-

[33]) Stuhlfauth, Georg, Die Altchristliche Elfenbeinplastik (Joh. Ficker's Archäol. Studien z. christl. Alterth. u. Mittelalter II) Freib. i. B. u. Lpz. Mohr. 1896.

[34]) Stuhlfauth, G., Die Engel in der altchristlichen Kunst (eb. Arch. Stud. III). Eb. 1897.

[35]) Mitius, Otto, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Alterthums (eb. Arch. Stud. IV). Eb. 1897.

ständige Zusammenstellung und kritische Durcharbeitung dieses Sujets und der es betreffenden Darstellungen willkommen geheissen werden, wenn man auch den Ergebnissen der Untersuchung nicht in Allem wird beitreten können. So kann ich mich nicht dazu verstehen, die Ausdeutung des Einzelnen aus dem Jonascyclus der Katakombenkunst gutzuheissen: ich sehe in dem Cyclus als solchen nur einen Ausdruck der heidenchristlichen Auffassung Roms, des Universalismus der katholischen Kirche, allenfalls mit antinovatianischem Beigeschmack. Auch das Mitius bekannte Material wäre einer Vervollständigung fähig. So hat er offenbar das vielleicht späteste Nachwirken des altchristlichen Typus nicht gekannt, welches uns in dem den Jonas ausspeienden Behema auf dem Ambo zu Alatri erhalten ist und welches ich Gesch. d. christl. Kunst II 231, Fig. 169 publicirt habe.

Die prächtige Publication der Wiener Genesis durch die H. H. Franz Wickhoff und v. Hartel (Wien 1895) ist bereits im Rep. 1897, XX 47 besprochen worden. Ich muss mich daher darauf beschränken, von Neuem auf die Fülle neuer Gedanken und bedeutsamer Anregungen hinzuweisen, welche Prof. Wickhoff in seiner Einleitung dieser grossartigen Ausgabe eines der merkwürdigsten Reste des christlichen Alterthums niedergelegt hat. Nur kann ich mich entschliessen, eine so frühe Datirung der Wiener Hs., wie sie die Herausgeber vorschlagen (IV.—V. Jahrh.) zuzugeben, und ich sehe, dass jetzt auch Hr. Stuhlfauth (Engel s. 296, A. 5) das Werk in die 1. Hälfte des VI. Jahrh. setzt. Vielleicht wird es richtiger sein, mit W. Lüdtke an die zweite Hälfte des V. Jahrh. zu denken. Dieser junge Gelehrte hat in seiner unter V. Schultze's Leitung gearbeiteten Greifswalder Inauguraldissertation[36]) sehr tüchtige Studien über die Wiener Genesis niedergelegt. Was die Heimat des Werkes anlangt, so entscheidet er sich dem Vorgang seines Lehrers folgend für Antiochien. Indessen scheinen mir doch die Usow'schen Untersuchungen über die in der Hs. auftretenden Pflanzen- und Thiertypen wirklich mehr auf Aegypten, d. h. Alexandrien hinzuweisen.[37]) Sehr verdienstvoll ist in dieser Arbeit auch, dass jetzt zum erstenmal nach langer Zeit auf die in vier Handschriftblättern zu Magdeburg und Quedlinburg (j. Berlin) erhaltenen, von v. Mülverstedt und Schum 1874 und 1876 signalisirten Reste einer Bilderhandschrift (vergl. auch Wattenbach Schriftwesen S. 351) aufmerksam gemacht wird. Eine nähere Untersuchung und eine Publication dieser Blätter wird hoffentlich nicht zu lange auf sich warten lassen.

Mit gleichem Vergnügen wie diese Greifswalder zeige ich zugleich hier eine Heidelberger Dissertation an, in welcher Dr. Jul. Kurth die christliche Kunst unter Gregor d. Gr. beleuchtet[38]). Der wichtigere Theil

---

[36]) Lüdtke, W., Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis. Greifsw. 1897.

[37]) Usow in den Public. der Archäolog. Gesellsch. zu Moskau (1881, IX, 1).

[38]) Kurth, Jul. Die christl. Kunst unter Gregor d. Gr. Eine archäologische Untersuchung. Heidelberger Inaugural-Dissertation. Halle a. S. 1897.

dieser Abhandlung ist der Untersuchung der uns jetzt verlorenen Gemälde gewidmet, welche der grosse Papst nach dem Zeugnisse des Johannes Diaconus (Vita s. Gregorii M. IV. c. 83 f.) im Atrium des Klosters des hl. Andreas zu Rom (vgl. dazu Rocca, Observ. bei Migne LXXV 464) herstellen liess und welche der Verfasser mit Benutzung älterer Abbildungen, Gregor I auf Elfenbeinen und Miniaturen zu reconstruiren sucht (Taf. 1—4). Auch diese Arbeit zeugt von guter Schulung und erfreulicher Hingabe an den Gegenstand.

Wann wird uns Jemand einmal eine quellenmässige Untersuchung der Werke Gregor d. Gr., namentlich der „Moralia in Job" nach ihrer Bedeutung für altchristliche und mittelalterliche Ikonographie und Symbolik bringen?

c) Die vielberufene Aberciusinschrift hat in den letzten zwei Jahren auch wieder zahlreiche Besprechungen gefunden, unter denen sich namentlich Alb. Dietrich's Schrift (Leipzig 1896) und die Ausführungen Harnack's (Texte u. Unters. XII, 4; Theol. Litztg. 1897, No. 2, S. 62) gegen den christlichen Charakter des Denkmals wenden, während letzterer, wie mir immer noch scheint, mit Recht, neuerdings durch Grisar (Civ. catt. 1896, Quad. 1094, 217), De Sanctis (Ztschr. f. k. Theol. 1897, 673), Kaufmann, M. (Katholik 1897, 226), Marucchi (Nuov. Bull. di arch. crist. I 17, III 109), Weymann (Hist. Jahrb. 1895, XVI 423), Wehehofer (Röm. Qschr. 1896, X 61, 351, 405), Wilpert (Fractio panis), M. in A. Z. 1897, No. 178 Beil.) vertheidigt wird. Die Controverse ist damit wohl noch lange nicht abgeschlossen.

Wie Inschriften und Bildwerke zur Zusammenstellung eines gesicherten culturgeschichtlichen Bildes benutzt werden können, lehrt neuestens ein sehr anziehender Vortrag des Metzer Gymnasialoberlehrers und Conservators Keune (Die Romanisirung Lothringens und der angrenzenden Gebiete, Metz 1897); hier sind die Christiana allerdings nur gestreift. Möge sich bald Jemand finden, der in ähnlicher Weise die Anfänge christlicher Gesittung am Rhein auf Grund der epigraphischen und plastischen Denkmäler darstellt.

d) Quellen der mittelalterlichen Kunstgeschichte. In der Sammlung der Wiener Quellenschriften sind seither zwei Bände erschienen, welche uns besonders angehen, N. F. VII und VIII. Der erstere dieser Bände bringt ein „Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters" von Jul. v. Schlosser[39]), welcher mit den Dichtungen des Prudentius, Paulinus v. Nola, den fraglichen Tituli des Ambrosius und Claudian beginnt, und bis zu Petrarca, Boccaccio, Cola di Rienzo und den Nachrichten Filippo Villani's, Michele Savonarola's und Lorenzo Ghiberti's herabreicht. Die Texte werden nur im Original, nicht in einer (hier über-

[39]) Schlosser, Jul. v., Quellenbuch z. Kunstgeschichte des abendl. Mittelalters (Quellenschriften für Kunstgesch. u. Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N. F. VII Bd.). Wien 1896.

flüssigen) Uebersetzung mitgetheilt, sind nur durch sehr sparsame Noten, aber durch überaus willkommene Register, besonders durch ein Verzeichniss der technischen Ausdrücke, erläutert. Das Material liesse sich selbstverständlich sehr vermehren, und mir scheint, das Buch hätte auch gewonnen, wenn es wenigstens eine Art Registrirung der in Betracht kommenden epigraphischen Denkmäler versucht hätte. Aber auch so ist es von grossem Werthe und verpflichtet, wie alle Arbeiten dieses ausgezeichneten Forschers, Alle, die sich mit christlicher und speciell mittelalterlicher Kunst abgeben.

Ich wünschte dem VIII. Bande dasselbe Lob spenden zu können, wozu ich leider nicht ganz in der Lage bin.[40]) Hier hat Herr J. P. Richter die von Unger hinterlassene Sammlung und Uebersetzung von Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte herausgegeben und damit dem 1878 erschienenen I. Band der Unger'schen Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte eine sehr willkommene Fortsetzung und Ergänzung gegeben. Mir scheint, dass Unger's Name mit Unrecht auf dem Titel weggelassen ist. Herr Richter, dessen Fachstudien auf einem anderen Gebiete liegen, dürfte sich die Arbeit etwas leicht gemacht haben. Ich habe schon anderwärts (Lit. Rundschau 1898, No. 1) nachgewiesen, wie manche Quellen zur Kunstgeschichte und Topographie Constantinopel's hier keine Berücksichtigung fanden und wie weit die sparsamen Noten davon entfernt sind, die nöthige Orientirung über die Texte und den heutigen Stand der Forschung hinsichtlich der Topographie des mittelalterlichen Byzanz zu gewähren.

Nachdem durch den Tod Ilg's die Quellenschriften abermals ihren Herausgeber verloren haben, muss man wünschen, dass die Fortsetzung dieses Unternehmens Händen anvertraut werde, welche für eine solche Redaction durch eine hinreichende philologische und archäologische Durchbildung vorbereitet sind. Diese Forderung legt sich um so näher, als manche der hier veröffentlichten Bände doch recht dilettantenhaft gearbeitet und weit entfernt waren, den wissenschaftlichen Anforderungen zu entsprechen. Ich denke mir, dass die „Quellenschriften" ihren Leser- und Abnehmerkreis weit mehr unter den berufsmässigen Vertretern der Kunstwissenschaft als unter halbgelehrten Technikern und Industriellen finden; daraus dürfte sich ergeben, dass die Erstrebung eines durchaus populären Charakters dieser Publikation ein Irrthum war.

e) Liturgik. Der enge Zusammenhang der mittelalterlichen Ikonographie mit der Liturgik macht es höchst wünschenswerth, dass die Quellen und Documente der letzteren endlich in entsprechender Weise zugänglich gemacht werden. Die von dem badischen Gymnasialprofessor Dr. Ehrensberger unternommene Beschreibung der liturgischen Hand-

[40]) Richter J. P. Quellen der Byzantinischen Kunstgeschichte. Ausgewählte Texte über die Kirchen, Klöster, Paläste, Staatsgebäude und andere Bauten, Wien 1897 (Quellenschr. N. F. Bd. VIII).

schriften der Bibl. Vaticana[41]) ist ein Schritt nach dieser Richtung. Sehr erwünscht wäre, wenn derselbe Gelehrte auch in den Stand gesetzt würde, in ähnlicher Weise die aus den alten Abteien der Reichenau, S. Gallen, S. Blasien u. s. f. herrührenden Denkmäler der alemanischen Liturgie zusammenzustellen und damit das Werk Martin Gerbert's wieder aufzunehmen.

Eine neue Geschichte der liturgischen priesterlichen Gewänder hat der Jesuit Jos. Braun herausgegeben.[42]) Die Darstellung beschränkt sich auf das Abendland und sieht auch von den bischöflichen Gewandstücken gänzlich ab. Die einzelnen Gewänder werden der Reihe nach abgehandelt, ohne dass der Versuch einer Darstellung der Gesammtentwickelung gemacht und der Gegenstand in den Zusammenhang allgemeiner kunstgeschichtlicher Betrachtung gebracht würde. Die historisch-kritische Seite tritt gegen die praktische etwas zurück. Der Leser erhält auch nicht den leisesten Einblick in die allgemeinen kirchen-, cultur- und kunstgeschichtlichen Bedingungen, aus denen heraus sich die symbolische allegorische und mystische Ausdeutung der liturgischen Gewänder (ein Zusammenhang mit derjenigen des Kirchengebäudes) entwickelte. Ebenso wenig wird der Verfall und die Verzopfung der Casel und anderer Gewandstücke im XVII. und XVIII. Jahrhundert in den richtigen Zusamenhang mit der gesammten Evolution der kirchlichen Kunst gebracht. Man begreift, dass der Verfasser sich nicht aufgelegt gefühlt hat, den Antheil näher zu schildern, den sein eigener Orden an dieser S. 167 von ihm übrigens zugestandenen „Verbildung“ gehabt hat. Für die seit vierzig Jahren von den Rheinlanden ausgegangene Bewegung für eine stilgemässe Reform der liturgischen Gewänder tritt P. Braun ein (S. 173 f.), aber doch recht scheu und ängstlich, wohl wissend, wie wenig geneigt man sich in Rom einer derartigen Reform gegenüber gestellt hat. Die Benutzung des archäologischen Materials könnte noch erschöpfender sein: die modernen Arbeiten auf dem Gebiet der Geschichte der Textilkunst u. s. f. sind dem Verfasser nur theilweise näher getreten. Im Uebrigen muss seine Arbeit innerhalb der durch diese Bemerkungen gezogenen Grenzen als sehr nützlich und brauchbar bezeichnet werden; was nach den guten Vorarbeiten, die Herr Braun benutzen konnte, nicht auffallen kann. Nicht ohne Asteriscus soll demselben aber hingehen, dass sein Verhalten gegen einen Mitarbeiter meiner „Realencyklopädie der Christl. Alterthümer“ von mesquiner Polemik nicht frei ist. Ich bitte diesen ehrwürdigen Herrn künftig seinen Zorn statt Herrn Prof. Krieg lieber direct mir zuzuwenden, dem er ja, den Weisungen, welche sein Orden in Bezug auf meine Person giebt, eigentlich gilt.

f) Wandmalerei des Mittelalters. Ueber Jos. Neuwirth's Forschungen über die Bildercyklen in Karlstein hat das Repert. XX

---

[41]) Libri liturgici Bibliothecae apostolicae Vaticanae manu scripti digessit et recensuit Hugo Ehrensberger. Frib. Br. 1897.

[42]) Braun, J., SJ., Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Freib. i. B. 1897.

306 bereits berichtet, und ebenso eb. S. 304 über Weber's Wandgemälde von Burgfelden (Darmst. 1896), zu welcher trefflichen und hochverdienstlichen Publication noch die Ausführungen P. Kepplers (Hist. — pol. Bl. 1897, XIX 496) zu beachten sind. — Ein Fund von grösster Bedeutung ist derjenige, welcher im Mai 1896 in der Ponceletstrasse zu Metz gemacht wurde, wo zwei bemalte Holzdecken des XIII. Jahrhunderts zu Tage traten. Bisher waren in deutschen Landen von solchen bemalten Felderdecken nur diejenigen von S. Michael in Hildesheim, von Zillis in Graubünden und das von mir in den Bad. Kunstdenkm. I 110—138 abgebildete Fragment aus dem Konstanzer Münster bekannt. Ehe die städtische Bauleitung, welche die Entdeckung gemacht und welche sich deren Bekanntmachung vorbehalten hatte, mit dieser hervortreten konnte, hat der Architekt Wilh. Schmitz dieselben in der Zeitschrift für Christl. (Kunst 1897) und in Separatabdruck veröffentlicht.[43]) Die diesem Aufsatz beigegebenen Tafeln geben eine vorzügliche Anschauung dieses höchst merkwürdigen Denkmals; der beigegebene Text ist weit entfernt, den Gegenstand zu erschöpfen. Wie es scheint, sind seither auch in den Souterrains der Trinitarierstrasse neue Bruchstücke solcher Felderdecken zu Tage getreten.

Die rührige Wasmuth'sche Verlagshandlung hat ein Unternehmen begonnen, in welchem Proben mittelalterlicher Wandmalereien mit kurzem Text in Farbendruck vorgelegt werden[44]). Die von Prof. H. Kolb in Stuttgart u. A. herrührenden Aufnahmen sind vortrefflich ausgeführt. Die Denkmäler werden aber nur, wie gesagt, in Proben vorgeführt und die Texte beschränken sich auf kurze Auszüge aus der Litteratur, welche die betr. Monumente bekannt gemacht hat. Das Ganze ist offenbar mehr auf die Bedürfnisse der praktischen Künstler berechnet, als dass ein wissenschaftlicher Zweck verfolgt würde. Ich hoffe, später auf dieses schöne und dem Praktiker durchaus empfehlenswerthe Werk, von welchem mir bis jetzt erst eine Lieferung (darin auch zwei Bl. mit den Fresken der Reichenau) vorliegt, zurückzukommen. — Ein wichtiges Kapitel der Kunstgeschichte, die profane Wandmalerei des Mittelalters, hat durch die Gerland'sche Publication über die spätromanischen Fresken im Hessenhof zu Schmalkalden eine namhafte Bereicherung erfahren; wozu denn jetzt Paul Weber's Betrachtungen über den Gegenstand anzuziehen sind.[45])

g) Buchmalerei. Ueber den I. Bd. der v. Oechelhäuser'schen Beschreibung der Heidelberger Miniaturen hat das Rep. s. Z. (XI 189) be-

---

[43]) Schmitz, W. Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz (SA.). Düsseldorf. (1897). Vgl. jetzt dazu P. Weber A. Z., 1898, Beil. No. 17.

[44]) Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Unter Mitwirkung von H. Kolb und O. Vorlaender herausgegeben von Richard Borrmann, Reg. Baumeister. Berlin 1897. Erscheint in 10 Lfg. zu je 8 Tafeln.

[45]) Gerland, Otto, Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhof zu Schmalkalden. Lpz. 1896. Dazu P. Weber, Ueber profane Wandmalereien des Mittelalters (A. Z. 1898, Beil. No. 16. 17).

richtet. Der nach langer Pause nun (1895) erschienene II. Band[46]) berichtet über 18 Handschriften des XIII. und 18 Hss. des XIV. Jahrh., aus welchen auf Taf. I—XVI reiche Illustrationsproben mitgetheilt werden. Die Hss. des XIII. Jahrh. stammen zum grössten Theil aus Salem, der alten Palatina aber gehört No. 27 (Pal. Germ. 389) an, der „wälsche Gast" des Thomasin von Zercläre, über den Herr v. Oechelhäuser 1890 eine eigene Abhandlung geschrieben hat. Unter den hier berücksichtigten Codd. des XIV. Jahrh. befinden sich auch acht Salemitaner, andere stammen aus der von Trübner erworbenen Sammlung, die wichtigste Handschrift, welcher der grösste Theil des Raumes (S. 90—420) gewidmet ist, stellt die berühmte Manessesche Liedersammlung dar, über welche Herr v. Oechelhäuser bereits in den Neuen Heidelberger Jahrbüchern (III, 1893) gehandelt hatte. Hier beschränkt sich der Verf. auf eine kurze Mittheilung über das Schicksal dieser berühmten Hs., um sodann zu einer ausführlichen Beschreibung und Untersuchung der einzelnen Bilder einzugehen. Nach dieser descriptiven Seite ist jetzt diese Arbeit das Erschöpfendste, was wir über den Manesse'schen Codex besitzen: eine Leistung, wie sie nur das äusserste Maass von Geduld und Aufmerksamkeit in Verbindung mit einem scharfsinnigen und sachverständigen Urtheil zu Wege bringen konnte. Für die bei der Disposition der Minnesänger in unserer Hs. in Betracht kommenden Gesichtspunkte muss auf die eindringenden Untersuchungen Al. Schulte's (Oberrhein. Zeitschr. N. F. VII, 542 und Ztschr. f. D. Alterth. XXXIX, 1 [gegen Fr. Grimme, Neue Heidelb. Jahrb. IV, 53]) verwiesen werden. Den Oechelhäuser'schen Text begleiten u. a. durch das W. Graevesche Kunstinstitut in Berlin vortrefflich ausgeführte farbige Reproductionen von vier Gemälden aus der Mannesse'schen Hs.

Die von der „Gesellschaft der hist. Denkmäler" in Strassburg herausgegebene Ausgabe des „Hortus deliciarum" ist bis jetzt zur 9. Lfg. gediehen, welche auf Taf. 64—73 namentlich die auf das Weltgericht bezüglichen Scenen bringt; wie es scheint, haben neueste Funde in dem Nachlasse des Grafen De Bastard zu einer namhaften Completirung der noch erhaltenen Miniaturen geführt, sodass der Abschluss des Unternehmens noch nicht sobald bevorstehen dürfte. Unterdessen hat die regsame, auf dem Gebiet der elsässischen Kunstgeschichte schon wohlverdiente Ed. Heitz'sche Buchhandlung in Strassburg aus dem Nachlasse des verewigten Professors Karl Schmidt einen Aufsatz über die Herrad publicirt, der die Geschichte der Handschrift und einzelne Hauptminiaturen behandelt.[47]) Die reichen Kenntnisse, welche Karl Schmid in elsässischer Litteratur- und Landesgeschichte besass, sichern der Schrift einen bestimmten Werth; kunstgeschichtlich bringt sie das nicht, was man heute billiger Weise von einer monographischen Behandlung dieses hervorragendsten Illustrations-

---

[46]) Oechelhaeuser, A. von, Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. Zweiter Theil. Mit 16 Tafeln. Heidelb. 1895. 4⁰.

[47]) Schmid, Charles, Herrade de Landsberg. Strassb. Heitz. 1897. 4⁰.

werkes des XII. Jahrh. erwarten darf. Erst nach dem Abschluss der neuen Ausgabe wird überhaupt an eine solche gedacht werden können.

h) Plastik des Mittelalters. Die Arbeiten Cattaneo's und anderer italienischer Forscher hatten in den letzten zwei Jahrzehnten die der Kunstgeschichte so manches Räthsel aufgebende Geschichte der longobardischen Plastik vielfach aufgehellt.

Trotzdem blieb eine Reihe von Fragen erst noch zu beantworten. Wir begrüssen mit Freuden ein Werk, welches in Text und Illustration eine Fülle neuen Materials bekannt macht, längst bekanntes zum Theil zuerst in guten Abbildungen bringt und den ganzen Stoff kritisch beleuchtet und geistvoll durchdringt.[49]) Hr. Max Gg. Zimmermann hatte seine Competenz zur Inangriffnahme einer solchen Aufgabe bereits durch den auf dem Kölner kunsthistorischen Congress 1894 gehaltenen Vortrag über „die Spuren der Longobarden in der italischen Plastik des I. Jahrtausends" erwiesen. Das Gesammtergebniss der Untersuchung ist (vgl. S. 207), dass das Wesen der oberitalienischen (ich halte diese Bezeichnung für richtiger als die von dem Verf. bevorzugte „oberitalische") Plastik auf der Mischung germanischer und lateinischer Elemente, wie sie in der Bevölkerung gegeben waren, lag. Das culturgeschichtliche Studium erweist sich demnach auch hier als unumgänglichen Zugang zu der kunstgeschichtlichen Betrachtung, nebenbei gesagt, etwas, was gewissen Herren immer noch nicht in den Kopf hinein will. Das Vorherrschen des germanischen Elementes im frühen Mittelalter erklärt für Oberitalien und die Lombardei ganz bestimmte typische Erscheinungen und eine ziemlich scharf abgerissene Entwicklung, die plötzlich abbricht, als mit der Niederlage der Politik Friedrich I das Nationalitalienische festere Gestalt gewinnt und sieghaft wird. Aber der langwierige Kampf der oberitalienischen Städte gegen die Fremdherrschaft hatte die innere Kraft dieser Comunen gebrochen und sie innerer Anarchie überliefert — einem Zustand, aus dem nur Venedig sich zu selbstständiger und internationaler Bedeutung emporzuheben im Stande war. Es hat darum seine eigene grosse Kunst gehabt; im Uebrigen kam, wie das schon Heinrich Leo 1824 ausgesprochen hat, der Schatz politischer Erfahrungen, welchen die oberitalienischen Städte sich in dem Kampfe gegen die Staufen erworben hatte, jetzt den toscanischen Städten zu gut. Hier hatte sich noch in der ersten Hälfte des XIII. Jhrh. die oberitalienische Kunst ihr Feld erobert (vgl. Schmarsow's Studien über S. Martino in Lucca), jetzt aber sank sie dahin und die Pisaner sichern dem Nationitalienisch-Toscanischen die Zukunft. Kam so, schon in der gothischen Epoche, Oberitalien hinter Toscana ins Hintertreffen und konnte es auch im Zeitalter der Renaissance nur noch eine zweite Rolle beanspruchen, so kann man ihm doch nicht das Verdienst absprechen, zuerst eine bedeutende Kunst in Italien und in der romanischen Periode gezeitigt zu haben. Als ein zweites Verdienst

---

[49]) Zimmermann, Max Gg., Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897, 4⁰. (Mit 66 Abb. in Lichtdruck.)

rechnet ihm Hr. Zimmermann an, dass es für das spätere Kunstland Toscana die Vormauer gegen fremde Eroberer gebildet habe. Ob dieser Abschluss gegen die nordischen Einflüsse, die dann doch auf einem andern Wege sich in Florenz geltend machten, und zwar nicht zum Nachtheil des florentinischen Realismus, ein Glück war, das dürfte doch wohl eine noch der Erörterung werthe Frage sein. Im Einzelnen geht die Untersuchung aus von der primitiven ornamentalen Plastik der Longobarden und den Anfängen ihrer Steinsculptur, Werken, denen eine ungemeine Activität, bedingt durch geschlossene Einheitlichkeit des Stiles, nachgerühmt wird. Es wird dann die Plastik im Uebergang vom longobardischen zum romanischen Stil geschildert, wobei u. a. die höchst merkwürdige Holztruhe von Terracina (Fig. 8, 9), die Porta di S. Bertoldo in Parma (Mus., Fig. 10), das Portal von Pavia zur Anschauung gebracht werden. Die erste Entwickelung der romanischen Periode lernen wir u. a. an dem Relief des Wilhelm an der Domfaçade von Modena (Fig. 13, 14, 15, 16, 17, 18), weiter an den Sculpturen von S. Michele in Pavia (Fig. 19), dem Taufbecken von Verona (Fig. 20), den Erzthüren am Hauptportal von S. Zeno magg. in Verona (Fig. 21, 22), dem Steincrucifix von 1159 in S. Petronio und dem Cedernholzcrucifix im Dom zu Bologna (Fig. 23, 24) kennen. Am Portalbau des Domes von Ferrara treten uns die hochentwickelten romanischen Sculpturen des Meisters Nikolaus (1135) entgegen (Fig. 26, 27), den Zimmermann auch an denjenigen des Doms von Verona (Fig. 28) als Schöpfer vermuthet. Derselbe Nikolaus wird als Meister des Portalbaus von S. Zeno in Verona (Fig. 29) inschriftlich genannt. Zur Zeit der vollständigen Befreiung des städtischen Bürgerthums erscheint dann in Benedetto Autelami ein hochbedeutender Künstler, dessen Hauptwerke im Dom zu Parma von 1178—1196 fallen (Kreuzabnahme, Fig. 34; Kanzel, eb. 35, 36; Baptisterium zu Parma, Fig. 38—46). Etwas später fällt die plastische Ausstattung der Kathedrale zu Borgo S. Donino (Fig. 47—50). Für diesen bisher nicht nach Gebühr beachteten Künstler reclamirt der Verf. die Bezeichnung als erste bedeutende Künstlerpersönlichkeit, welche Italien hervorgebracht hat (S. 157). Ein übrigens sehr interessantes Werk dörfischer Plastik bringt Fig. 51, in der Legende der h. Margarethe aus der Kirche zu Fornovo bei Parma. Der Ausgang der romanischen Epoche wird u. a. an dem Tympanon an S. Silvester zu Nonantola (Fig. 54, 55), demjenigen des Domes zu Monza (Fig. 56), der silbernen Henne des Monzaer Domschatzes (Fig. 57), dem Ciborium von S. Ambrogio zu Mailand (Fig. 58), dem Altar eb. (Fig. 60, 61, 62, 63, 64), der Kanzel von S. Giulio im Lago di Orta (Fig. 65) aufgewiesen. Zum Schluss werden die Spuren von oberitalienischen Bildhauern im mittleren Italien aufgesucht, wo wir nach Spoleto, Toscanella, Assisi, Pistoja (Kanzel in S. Bartolomeo in Pantano, Fig. 66) geführt werden.

Diese schöne und überzeugende Arbeit wird es Hrn. Zimmermann leicht verschmerzen lassen, wenn Hr. Paolo Fontana (Arch. stor. Lombardo 1896, Dez. 31) ihn und Stückelberg heftig angreift, weil sie sich

aus dem noch von Cattaneo in Hinsicht der longobardischen Ornamentik getheilten byzantinischen Aberglauben herausgerettet haben.

i) Ikonographie des Mittelalters. Abgeschlossen ist jetzt mit dem II. Bande die Detzel'sche Ikonographie,[50]) an der freilich Manches auszusetzen ist, so namentlich die Berücksichtigung moderner Kunstwerke, der Bethun'schen und anderer Einfälle, die mit der überlieferten Ikonographie nichts zu thun haben. Wie denn überhaupt das kritisch-historische Element in dem II. Bande sehr viel mehr als im I. zurücktritt. Immerhin wird das Buch Geistlichen und Künstlern zum Nachschlagen sehr willkommen sein, und man darf doch auch nicht vergessen, dass wir es hier mit der Arbeit eines begeisterten Landpfarrers zu thun haben, dem das Material grosser Bibliotheken nicht zur Hand war. In den beigegebenen Illustrationen ist auch manches beachtenswerthe Material aufgespeichert.

Ueber Kreuz und Grab Jesu ist nun auch gerade so viel geschrieben, dass es keine Schwierigkeit mehr sein kann, noch ein weiteres Buch über diese Dinge durch Compilation der vorhandenen Litteratur zusammenzubringen. Dass man darüber aber auch heute noch 644 Seiten schreiben kann, ohne eine Ahnung von Kritik zu besitzen, ohne die Quellen kritisch zu sichten, zeigt der dicke Band, mit dem wir aus dem Nachlasse eines guten Pfarrers beschenkt werden.[51]) Es thut einem, offen gestanden, leid, so viel guten Willen, brave Begeisterung und auch so manches positive Wissen hier zusammengehäuft zu sehen. Welcher Weg von dieser Auffassungsweise zu der geistigen Welt, aus welcher Konrad Richter's Monographie „Der deutsche S. Christoph“ hervorgegangen ist![52]) Dieser in der Weinhold'schen Schule gebildete Germanist hat hier einen ganz vorzüglichen Beitrag zur mittelalterlichen Ikonographie geschaffen, dem man nicht in Allem beizustimmen braucht, um sein Verdienst reichlich und völlig anzuerkennen. Einen wesentlich praktischen Zweck verfolgt die populär gehaltene Schrift von Nicolaus Mann „Jesus Christus am Kreuz“[53]) in welcher eine Anzahl neuerer Darstellungen des Gekreuzigten, von Michel Angelo herab bis auf Gabriel Max und E. von Gebhardt neben einander gestellt werden.

Die Firmenich-Richartz Keussen'sche Ausgabe von Merlo's „Kölnischen Künstlern“ hat auch für die kirchliche Kunst eine reiche Ausbeute gebracht; ich hoffe auf das Werk später eingehender zurückkommen

---

[50]) Detzel, Heinr., Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständniss der christlichen Kunst. II. (Schluss)-Band die bildlichen Darstellungen der Heiligen. Mit 318 Abb., Freib. i. B. 1896.

[51]) Clos, Ed. Maria, Kreuz und Grab Jesu. Kritische Untersuchung der Berichte über die Kreuzerfindung. Kempten 1898.

[52]) Richter, Konrad, „Der deutsche S. Christoph“. Eine histor.-kritische Untersuchung (S. A. aus Acta Germanica V, 1). Berlin 1896.

[53]) Mann, Nicolaus, Jesus Christus am Kreuz in der bildenden Kunst. Ein Beitrag f. Würdigung des Christusbildes. Prag. 1897. 4⁰.

zu können und möchte es schon jetzt als einen werthvollen Beitrag zur mittelalterlichen Kunstarchäologie empfohlen haben.

Unter dem Titel Ave Maria[54]) sind 16 Bl. Nachbildungen des Hauptaltares in der Pfarrkirche zu Hohenbadberg bei Uerdingen a. Rh. (Kreis Mörs) in guten Phototypien erschienen. Dieser Liebfrauenaltar wird von Nordhoff dem Gert von Lon zugeschrieben, welcher uns hauptsächlich durch den Willebadessener Altarflügel im Münsterschen Vereins-Museum No. 106—109 bekannt ist. Mir scheint, dass dieser Liebfrauenaltar recht viel geringer ist. Es weht kein Hauch von Poesie über diesem Werke eines fleissigen manches interessante Beiwerk bietenden aber grob realistischen westfälischen Meisters, für den man sich nicht sehr begeistern kann. Ikonographisch sind aber diese Blätter durchaus schätzenswerth und man kann nur wünschen, noch manche Illustrationen der Art zu den liturgischen Gebetstücken und Formularien zu erhalten.

Einen in der Nähe von Lorsch gefundenen Ring beschreibt Hr. Fr. Henkel in Darmstadt.[55]) Die Technik dieses Goldringes mit seiner Kasteneinfassung, seinen Goldkügelchen, Spiralen, aufgelötheten, zur Aufnahme edler Steine bestimmten Röhren wird von dem Verf. in die Zeit Otto II gesetzt. Er erkennt ihre nahe Verwandtschaft mit Werken der fränkisch-merowingischen Kunst, nimmt aber an, die dieser zu Grunde liegende antike Technik sei nach dem Zerfall der weströmischen Cultur in Byzanz weitergebildet, umgeformt und dann wieder nach dem Westen gebracht worden, und zwar schon im VII. Jahrh., wie Fundstücke in Südfrankreich und der Schatz von Monza bewiesen, dann wieder in erhöhtem Maasse in Folge der Heirath Otto II. Ich habe Gesch. d. christl. Kunst II, 1, 42 f. 82 mich darüber ausgesprochen, was m. E. von dem Einflusse zu halten ist, den Theophanu's Ankunft in Deutschland auf unseren Kunstbetrieb geübt hat. Wenn ich diesen Einfluss als in der Hauptsache durchaus phantastisch erkläre, so gebe ich einen byzantinischen Einfluss auf das Auftreten des Zellenemails in unseren Landen im X. Jahrh. selbstverständlich zu. Auf diesen Einfluss die Entstehung des in Rede stehenden Lorscher Goldringes zurückzuführen, liegt m. E. gar kein Grund vor. Der Vergleich des kleinen Denkmals mit zahlreichen der von Deloche in der Rev. archéologique seit Jahren gesammelten merowingisch-fränkischen Werke, insbesondere auch mit der technisch so nahe verwandten Goldfibel des Herrn Jeidels in Frankfurt a. M., die Herr Henkel selbst S. 27 abbildet, führt eher auf eine ältere Zeit. Hr. Henkel findet selbst (S. 34), dass der Lorscher Ring Härten und Ungleichheiten aufweist, welche ein byzantinischer Künstler vermieden haben würde. Er ist auch nicht im Stande, specifisch byzantinische Merkmale an ihm aufzuweisen, denn die Uebereinstimmung mit dem S. 32, Fig. 5 abgebildeten byzantinischen Werk ist nicht so durch-

[54]) Ave Maria! Sechzehn Blätter mit Darstellungen eines spätgothischen westfälischen Liebfrauenaltars. Nebst einem Vorwort (gez. W. O.) 1898. Kühler, München-Gladbach. 4⁰.

[55]) Henkel, Fr., Der Lorscher Ring. Trier 1896.

schlagend wie die mit zweifellos fränkischen Producten. Ich sehe unter diesen Umständen wirklich nicht ein, weshalb der Goldring erst in die Zeit Theophanu's fallen und der Einwirkung ihrer märchenhaften byzantinischen Hofkünstler soll zugeschrieben werden. — S. II des Vorworts erwähnt Hr. Henkel einen früher in Lorsch gefundenen Goldring mit der auf der Aussenseite angebrachten, gestanzten und nachgravirten Inschrift: Memini tui memini te oro. Ich möchte mir die Frage erlauben, ob die Acten über die Echtheit dieser Inschrift geschlossen sind, deren Paläographie nach dem hier gegebenen sehr unvollkommenen Facsimile jedenfalls zu einigen Bedenken Anlass giebt.

Anders verhält es sich gewiss mit den kostbaren Goldfunden, welche kürzlich beim Westchor des Mainzer Doms hervortraten und durch Friedr. Schneider in gewohnter meisterlicher Weise beschrieben werden.[56]) Diese Goldfibeln weisen eine Technik auf, welche sonst nicht im westlichen Europa nachzuweisen ist, und es kann daher nicht ernstlich bezweifelt werden, dass sie dem Bereiche des Byzantinismus entstammen. Der Transport byzantinischer Schmuckgeräthe bis an den Rhein ist für die Zeit der Kreuzzüge längst bekannt; Fr. Schneider vermuthet, dass die in Rede stehenden durch Orientfahrer nach der Einnahme von Constantinopel 1204 nach Mainz gelangten. Ihre Entstehung setzt er in die Zeit der Wende des XII. Jahrhunderts.

Hr. Prälat Schneider hat uns ausserdem in abgelaufenen Janren mit einer Reihe anderer Entdeckungen und Untersuchungen beschenkt, die sicher zu den werthvollsten Bereicherungen der kirchlichen Kunstarchäologie namentlich des angehenden Mittelalters und der Renaissance zählen, Arbeiten, in denen wir ebenso die glückliche Hand des Entdeckers wie das durch eine lange und an Erfolgen reiche wissenschaftliche Laufbahn geschärfte und zu hoher Virtuosität emporgehobene Verständniss für die Entwickelungsformen der kirchlichen Kunst zu bewundern haben. Ich muss einzelne seiner neuesten kleinen Schriften hier bei Seite lassen, weil sie ausserhalb des Rahmens dieses Referates liegen und mehr die Mainzer Topographie oder andere Gebiete berühren.[57]) Hier sei noch folgender Arbeiten gedacht.

Unter dem Titel „Ikonographisches" erörtert Herr Schneider eine hochinteressante Darstellung des Martyrtodes des heiligen Bonifatius in einem aus Deutschland stammenden Sacramentar des X. Jahrhunderts in Lucca.[58]) Ganz besonders glücklich war Herr Schneider dann in der

---

[56]) Schneider, Fr., Mittelalterliche Goldfibeln. Ein Fund aus dem Boden von Mainz. (SA. aus dem Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen XVIII, H. 2—3). Berl. 1897. 4⁰.

[57]) So die köstlichen Kleinigkeiten: Altmainzer Erinnerungen, Mz. 1897. — Die Wächterstube im Dom zu Mainz, eb. 1897.

[58]) Schneider, Fr., Ikonographisches zu Adalb. Ebener's Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter (Katholik 1897, II). Mz. 1897.

Wiederauffindung einer Anzahl von Miniaturen, welche schon vor länger als vierzig Jahren aus dem 1892 von G. von Térey behandelten Halle'-schen Heiligthumsbuch des Cardinal Albrecht von Brandenburg (1520), jetzt in Aschaffenburg, verschwunden waren. Der energischen Vermittlung des Prälaten Schneider gelang es, diese kostbaren Blätter, unter denen sich gerade die grösste und kostbarste Miniatur, die des heiligen Mauritius befand, der Kgl. Hofbibliothek zu Aschaffenburg wieder zu verschaffen; er hat dann, zuerst im „Mainzer Journal" No. 295, dann in einem durch prächtige Abbildungen illustrirten Aufsatze im „Hohenzollern-Jahrbuche" Bericht über diesen Fund gegeben.[59])

k) Jüdische Kunst. Die Vorstellung, dass die Juden des Mittelalters jeder Anwendung der Kunst in ihren Synagogen und sonst abhold gewesen seien, ist durch eine Reihe neuerer Funde sehr erschüttert oder beseitigt worden. Ich habe nach dem Vorgange Garrucci's u. A. auf die schon in den jüdischen Katakomben frühzeitig auftretende decorative Kunst hingewiesen. Eine Reihe weiterer Beobachtungen verdanken wir dem auf diesem Gebiete unermüdlichen Prof. Dr. David Kaufmann in Wien. Neuestens hat derselbe wieder überaus schätzenswerthe Beiträge zu diesem Gegenstand veröffentlicht.[60]) Die Löwen unter der Bundeslade von Ascoli und Pesaro sind ein Beweis für die Verwendung der Plastik im XVI. Jahrhundert. Diesem Werke ist der von einem jüdischen Werkmeister zu Anfang des XIX. Jahrhunderts in Tobitzschau in Mähren geschnitzte Gesetzesschrein zur Seite zu stellen, wo zwei gekrönte Löwen den kaiserlichen Adler halten. Maimûni und noch viel später der 1611 verstorbene Paduaner Rabbiner Samuel Archerotti sprechen sich freilich gegen Thier- und Pflanzenornament an den Wänden der Synagogen aus; aber der Widerspruch zeigt deutlich, dass thatsächlich diese Decoration in vielen jüdischen Bethäusern zugelassen war. Sehr interessant sind die Ausführungen über den Wandschmuck in den Holzsynagogen Polen's, der reiche Thier- und Pflanzenornamente zeigt.

In diesem Zusammenhang ist auch auf die Entdeckung einer musivischen Decoration (Thierornament u. s. f.) in einer nordafricanischen Synagoge aus der Römerzeit verwiesen worden, welche man 1883 zu Hammam-Liand, und über die ausser dem C. J. L. 12457 und Rev. arch. 1884, L. pl. VII—X jetzt noch die Mélanges d'arch. et d'hist. der oben schon ausgehobenen Stelle (XVI 478) zu vergleichen sind. Viel merkwürdiger aber ist die Entdeckung einer jüdischen Bilderhandschrift des Mittelalters, welche sich jetzt im Besitz des bosnisch-herzogow. Landesmuseums befindet und ihrer Publication durch Prof. D. H. Müller und Dr. Jul. v. Schlosser in Wien entgegensieht. Herr v. Schlosser hat

---

[59]) Derselbe im Hohenzollern-Jahrbuch, herausgegeben von P. Seidel, Berlin 1897. I.

[60]) Kaufmann, David. Zur Geschichte der Kunst in den Synagogen (SA. aus dem I. Jahresbericht der Gesellsch. f. Sammlung und Conservirung von Kunst- und hist. Denkmälern des Judenthums), Wien 1897.

über diese 1894 von einer sehr alten spanischen Judenfamilie in Serajewo erworbene Handschrift einen vorläufigen Bericht in der Allg. Zeitung 1897, Beil. 165, gegeben. Wir haben es demnach mit einer liturgischen Handschrift, einer sogenannten Haggadah zu thun, welche einen sehr reichen Schmuck aufweist; nicht blos einen rein ornamentalen mit Initialen, Zierleisten, Füllfiguren und Drôlerien im Geschmack der französischen Kunst des XIV. Jahrhunderts, sondern auch mit (62) historischen Compositionen, welche die Perikopen aus den Büchern Mosis illustriren. Die Handschrift kam vermuthlich aus Spanien, wo sie zu Ende des XIII. Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Wir hoffen, bald über die bevorstehende Veröffentlichung dieses Schatzes weiter berichten zu können, und erlauben uns jetzt schon, Herrn Reichsfinanzminister von Kállay zu danken, durch dessen Unterstützung dies Werk der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht wird. In derselben wird Dr. J. v. Schlosser ohne Zweifel auch die im Nürnberger Nationalmuseum bewahrten zwei Ritualhandschriften mit Bildern und die ihm von Prof. Dr. Kaufmann in Budapest signalisirten miniirten Haggadahss. (des XIII. Jahrhunderts?), sowie andere sehr merkwürdige Denkmäler dieser Art in Dresden, London, Paris u. s. f. eingehend berücksichtigen können.

Dass die Mediziner und Naturforscher auch nicht selten der Kunstgeschichte sich mit grossem Nutzen für diese zuwenden, ist bekannt. Dem edlen Beispiele, welches so mancher treffliche Forscher in Deutschland nach dieser Richtung gegeben, hat sich jüngst auch einer unserer hervorragendsten Zoologen, Hr. Prof. Alexander Goette in Strassburg mit seiner Studie über den Todtentanz angeschlossen.[61]) Für Hrn. Goette handelt es sich wesentlich um den Todtentanz Holbein's, doch geht er auch dem Ursprung der Todtentänze nach und beschäftigt sich demnach mit den französischen und niederdeutschen, dann mit den oberdeutschen Todtentänzen, von denen eine Beeinflussung des grossen Malers zunächst zu unterstellen ist. Die eingehenden Erörterungen des Fachmannes über die Todtengestalten Holbein's, die Schädel, den Rumpf, die Gliedmaassen dieser Gestalten, all' die anatomischen Gesichtspunkte, die hier in Betracht kommen können, dürften der Goette'schen Schrift ein ganz besonderes Interesse sichern. Die Darstellung wird durch zahlreiche Illustrationen (2 Beilagen, 9 Tafeln, 95 Textabbildungen) unterstützt. Dass eine vollständige Statistik der Todtentänze, oder ein Eingehen in die Besonderheiten der italienischen Trionfi della morte gegenüber den deutschen Denkmälern beabsichtigt gewesen sein sollte, ist offenbar ausgeschlossen. Selbst das Kapitel über die oberdeutschen Todtentänze hätte sich wesentlich erweitern lassen: so spricht Goette z. B., so viel ich sehe, nicht von dem Kienzheimer Todtentanz (K. u. Alterth. in EL. II, 217), den das Volk geradezu Holbein zuschrieb, auch scheinen ihm andere von mir und von

---

[61]) Goette, Alexander, Holbein's Todtentanz und seine Vorbilder. Strassburg 1897.

Rahn besprochene Denkmäler, wie auch der Todtentanz in Freiburg i. B., gänzlich unbekannt zu sein. Endlich kann man bedauern, dass auf die als früheste Vorbereitung der späteren Todtentänze in Betracht kommenden antiken Daratellungen und die frühmittelalterliche Personification des Todes keine Rücksicht genommen ist. Wie ergiebig diese gewesen wäre, dürfte der Hr. Verfasser aus meiner Gesch. d. christl. Kunst II, 1, 450 einigermassen ersehen.

l) Die Architektur kann ich hier nur in ihrer nächsten Beziehung zur christlichen Archäologie berücksichtigen. Mit Vorliebe wenden sich die Studien in den letzten Jahren den namhafteren Schöpfungen der Klosterbaukunst zu, deren Erforschung durch die ebenso anziehenden als an Resultaten reichen Arbeiten C. H. Baer's über die Hirsauer Bauschule[62]), J. R. Rahn's über das Grossmünster in Zürich[63]), Paul Richter's über die Benedictinerabtei Laach[64]), Hürbin's über Murbach und Luzern[65]), J. A. Endres' über S. Ulrich und Afra in Augsburg[66]) wesentliche Bereicherung erfahren hat. In diesem Zusammenhang mag auch der beachtenswerthen Schrift des um die Hildesheimer Alterthümer hoch verdienten Domcapitulars Dr. Bertram über die Hildesheimer Domgruft gedacht werden, welche uns mit den neuesten Aufdeckungen im Dom, dem Gräberfuud in der Gruft, bekannt macht und insbesondere auch wieder den äusserst buchwürdigen nielloartigen Chorfussboden behandelt.[67]) Dieser Estrich, bereits durch eine Publication des verstorbenen Senators H. Roemer bekannt (1886), bietet ein hochinteressantes Beispiel der in der mittelalterlichen Kunst beliebten Personificationen (Zeit, Tod, Leben, die Elemente, die vier Cardinaltugenden u. s. f.) dar, während er nach seiner technischen und decorativen Seite noch heute als Muster für ähnliche Bodenbeläge unserer Kirchenchöre zu beachten ist. Bertram's Taf. III giebt ein gutes Bild dieses wichtigen Denkmals.

m) Kunsttopographie. Die deutschen Inventarisirungswerke nehmen ihren Fortgang. Ueber den ersten Band der Braunschweigischen Bau- und Kunstdenkmäler ist Rep. XX 488, über den dritten Band der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz eb. S. 484 f. berichtet worden. Seither

---

[62]) Baer, C. H., Die Hirsauer Bauschule. Studien zur Baugeschichte des 11. u. 12. Jhs. Freib. i. B. 1897.

[63]) Rahn, J. R., Das Grossmünster in Zürich (SA. aus d. N. Zür. Zeitg.). Zürich 1897.

[64]) Richter, P., Die Benedictinerabtei Maria Laach. Hamburg 1896. Samml. wissensch. Vortr. N. F. Hft. 254—255).

[65]) Hürbin, J., Murbach und Luzern. (Progr.) Luz. 1896.

[66]) Endres, J. A., Die Kirche der hh. Ulrich und Afra zu Augsburg (SA. Hist. Ver. f. Schwaben nnd Neuburg, XXII). Augsb. 1896.

[67]) Bertram, Ad., Hildesheim, Domgruft und die Fundatio Ecclesie Hildensemensis. Nebst Beschreibung der neuentdeckten Confession des Kreuzaltares, des Gräberfundes der Domgruft und des nielloartigen Chorfussbodens. Mit 19 Abb., Hildesheim 1897.

ist von letztem Unternehmen Heft I eines IV. Bandes mit den Kunstdenkmälern des Landkreises Köln erschienen, an welchem ausser dem hochverdienten Herausgeber, Dr. Clemen, auch ein durch tüchtige Arbeiten bereits bekannter jüngerer Kunsthistoriker, Dr. E. Polaczek, betheiligt ist. Brauweiler mit seinen romanischen Denkmälern, Brühl mit seinem Rococoschloss, Frechen mit seinem Altarbild von Hans Vorst (Taf. XV), Kendenich mit seinem gabelförmig gebildeten Kreuz (Fig. 71), Rheinkassel mit seiner romanischen Pfeilerbasilika (Fig. 75 f.), Werden mit seinem römischen Grabe (Taf. XVI), das sind wohl die Hauptdenkmäler, die in diesem Bande Abbildung und Beschreibung erfahren. Weit interessanter aber als dieser ist der gleichfalls von Hrn. Clemen als Provinzialconservator herausgegebene Bericht über die Thätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalspflege in der Rheinprovinz und der Provinzialmuseen zu Bonn und Trier pro 1897 (Bonn 1897), der uns von den neuesten Restaurationsarbeiten in der Rheinprovinz erzählt und dabei eine Reihe bedeutender Denkmäler zur Abbildung bringt; so die S. Nikolauspfarrkirche in Aachen (Fig. 1), Grisaillefenster aus Altenberg (Fig. 2, 3), Grundrisse der Kirche zu Flammenberg (Fig. 4), der Michaelskapelle zu Godesberg (Fig. 6), des Schlosses zu Kleve (Fig. 7), die Gewölbe und Grabdenkmäler in der Schlosskirche zu Meisenheim (Fig. 10 u. s. f.), Risse und Ansichten der romanischen Klosterkirche zu Neuwerk (Fig. 11—15), dsgl. der Willibrordikirche zu Wesel (Fig. 16, 17 und die schönen Tafeln zu S. 37); die Wandmalereien zu Linz (um 1220, Fig. 18), die Aufnahmen der römischen Ausgrabungen in Trier (Röm. Bad, Fig. 21) u. s. f. Man kann zu diesen eifrigen und verständnissvollen Thätigkeiten der rheinischen Provincialcommission nur gratuliren.

Die „Kunstdenkmäler des Grossh. Hessen“ sind durch einen neuen Band bereichert worden, welcher den ehemaligen Kreis Wimpfen (Prov. Starkenberg) umfasst. Diesen Band, welchen wir der bewährten Redaction des Herrn Geh. Hofraths Prof. Dr. Georg Schaefer verdanken, wird stets zu den inhaltlich wichtigsten und kostbarsten der deutschen Kunsttopographien zählen. Denn in ihm kommen die ausserordentlich reichen Schätze zur Darstellung, welche Wimpfen a. Berg und Wimpfen im Thal darbieten. Aus der grossen Fülle dieser architektonischen, plastischen und malerischen Schätze wird Jedermann die berühmte Stiftskirche zu Wimpfen i. Th. besonders anziehen, und hier wird man wieder sofort zur Darstellung des merkwürdigen Fundes greifen, der 1896 und 1897 im Innern der Stiftskirche gemacht wurde, wo die Fundamente einer im Zwölfeck construirten frühromanischen Centralkirche blosgelegt wurden, ohne Zweifel die Plananlage jenes Monasterium prae nimia vetustate ruinosum, von welchem der Chronist Burchardus de Hallis in seinem Chronicon Ecclesiae Wimpinensis um 1289 berichtet und das dann durch jenen berühmten Neubau ersetzt wurde, den ein aus Paris berbeigekommener Latomus „opere Francigeno ex sectis lapidibus“ schuf. Fig. 166a giebt den Grundriss der Kirche mit der Einzeichnung dieser Ausgrabung, über deren baugeschichtliche Bedeutung Friedr. Schneider

im Centralbl. für Bauverwaltung 1897, No. 39 eine in dem Schaefer'schen Texte leider noch nicht verwerthete geistreiche Studie publicirt hat.

In Baden sind wir inzwischen auch nicht unthätig geblieben. Wir hoffen, im Jahre 1898 bestimmt den Kreis Lörrach zu bringen; inzwischen konnte die I. Abth. des IV. Bandes (Kreis Mosbach) mit den Kunstdenkmälern des Amtsbezirkes Wertheim, bearbeitet durch Prof. v. Oechelhaeuser (Freib. i. B. 1896), erscheinen. In diesem sehr reich illustrirten Bande finden sich u. a. vorzüglich die Denkmäler der ehemaligen Cistercienserabtei Bronnbach, dann die so bedeutenden kirchlichen und profanen Denkmäler der Stadt Wertheim dargestellt. Ich denke, dass auch dieser, von Herrn von Oechelhaeuser mit so ausserordentlicher Liebe und Sorgfalt bearbeitete Band zu den schätzbarsten unseres Inventarwerkes zu zählen sein wird.

Unser verehrter Freund Rudolf Rahn fährt unterdessen fort, seine Schweizerische Kunsttopographie zu bearbeiten, welche dem „Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde“ beigegeben wird und von der in den letzten zwei Jahren Bogen 9—20 ausgegeben wurde. Hier wird der Thurgau behandelt, wobei Orte wie Frauenfeld, Kreuzlingen, Gottlieben, Ittingen, Kefikon, Liebenfels, Mammertshofen (mit seinem auch für die Reichenauer Reste in Schopfen wichtigen megalithischem Mauerwerk), Lommis (mit seiner Pfarrkirche des XIII. Jahrhunderts), Neuenburg u. a. zur Darstellung gelangen. Wie solcher Stoff in geistvoller, auch weiteste Kreise anziehender Weise zu behandeln ist, haben s. Z. Rahns „Tessiner Wanderungen“ gezeigt; in gleicher köstlicher Manier bringt uns jetzt Rahn seine „Wanderungen durch zwei Bündner Thäler“ (Bergell u. s. f.) (aus dem Züricher Taschenbuch 1897 abgedr.) dar — eine wirkliche archäologische Herzerquickung, bei der man die volle Beherrschung des Materials ebenso wie die unverwüstliche Frische und Begeisterung des unverdrossenen Wanderers bewundert. Neben diesen von ungebrochener frischer Kraft zeugenden Arbeiten betheiligt sich Rahn fortwährend an erster Stelle an dem erwähnten Anzeiger, der in seinem Jahrgang XIX u. a. über Königsfelden, die Bilderhandschriften der Weltchronik von Rudolf Ems (Temps), über Geschichte der Glasmalerei (R. Rahn), über die alten Wandgemälde der Peterskirche zu Stein a. Rh. (Wüscher), über Ausgrabungen auf dem Terrain der alten Basiliken von S. Maurice d'Agaune im Wallis (Michel), im Jahrg. XXX über die Steinmetzzeichen an der Kathedrale zu Neuenburg (von Liebenau), über die Bedeutung des Hornbläsers in der romanischen Plastik (Stückelberg), über Agnus Dei-Medaillen (derselbe), über die Geräthschaften eines geistlichen Nimrod von 1557 (Zeller-Werdmüller), über eine romanische Reliquienbüste aus Rheinau (Rahn), über Wandgemälde in Döllikon und Grandson, Windisch (Rahn, Ch. Schmidt, Rahn), über die Pfarrkirche von Attinghausen (Denier), mancherlei über Schweizerische Glasgemälde berichtete. An so bravem Werk unserer Schweizer Freunde kann man nur seine helle Freude haben.

Und das Gleiche gilt von dem schönen reich durch (349) kleine Photographieen illustrirten Katalog des bayrischen Nationalmuseums, welcher unter der sorgsamen Redaction der Herren Graf, Hager und Mayer nun bis zum VI. Bande (München 1896) gediehen ist und uns in seinen 1489 Nummern ein überreiches Material für die Geschichte der Plastik und der Ikonographie des gothischen Zeitalters bringt.

Die Litteratur über die Denkmalpflege ist inzwischen durch zwei neue Schriften bereichert worden, auf welche wir unsere Leser dringend aufmerksam machen möchten: es ist das die Studie H. Lörsch's über das fränzösische Gesetz vom 30. März 1887 und des hochverdienten Präsidenten der k. k. Centralcommission in Wien, Freiherr v. Helfert Gesammtbild unserer heutigen Denkmalpflege.[68])

Notiren wir zum Schlusse noch, was sich in den namhafteren Zeitschriften ausser dem bereits Erwähnten noch unsern Gegenstand Berührendes findet.

n) Mittheilungen der k. k. Centralcommission f. Erf. u. Erhaltung der Kunst- und histor. Denkmale (Wien) 1895 XXI, 74 Czerny über Steinkreuze und Kreuzsteine aus der Umgegend von Mährisch-Trübau und Zwittau. — 1898. XXIV; Milkowicz, Zwei Frescokalender in den Bukowiner Klosterkirchen Wowretz und Snezawitza aus dem XVI. Jahrh. Hier wird Tafel I—IV eine Abbildung des sehr merkwürdigen Bilderschmucks des Atriums einer bukowinischen Klosterkirche gegeben. — 45 Macionica, Neueste Grabungs-Ergebnisse aus Aquileja: zunächst profane Grabkammern aus der ersten Kaiserzeit; Einiges auch für die altchristliche Zeit beachtenswerth. — 51 Schmölzer, Kunsttopographisches aus Südtyrol, bringt S. 52 Beschreibung und Abbildung einer höchst interessanten, in ihrer Art einzigen romanischen Grabanlage zu Cogolo. Das Grabmal hat nichts, wie der Verf. meint, mit den Cosmatenarbeiten zu thun; es gehört einer anderen und viel älteren Richtung an, und ich kann die Meinung nicht theilen, dass die um 1332 von dem in seiner Inschrift genannten Dominius Dolganus dictus Vulpus gesammelten Reliquien in diesem erst von ihm errichteten Grabmal beigesetzt wurden. Das Grabmonument hat aller Wahrscheinlichkeit nach vorher schon bestanden. Indessen begegnet man in diesen Alpenländern seltsamen Ausnahmen, wie das z. B. der einer guten monographischen Behandlung noch harrende Taufstein im Dom zu Salzburg zeigt, dessen romanische Formen von einer sehr späten Inschrift begleitet sind.

Die beiden in Elsass-Lothringen blühenden Zeitschriften, die „Mittheilungen der Gesellschaft für Erhaltung der Geschichtlichen Denkmäler im Elsass“ (N. F. XVIII, Strassb. 1897) und das „Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Alterthumskunde“ (VIII. Metz 1896) haben gleich den badischen Zeitschriften

---

[68]) Lörsch, Hugo. Das französische Gesetz vom 30. März 1886. Bonn 1897. 4⁰. — Freih. v. Helfert, Denkmalpflege. Wien und Leipzig 1897.

(Ztschr. f. Geschichte des Oberrheins, Schauinsland; Zeitschrift der Gesellsch. f. Beförderung der Geschichts-, Alterthums- u. Volkskunde im Breisgau XII. XIII), den „Nassauischen Annalen", den „Niederrh. Annalen" und den „Bonner Jahrbüchern" manchen Beitrag zur Kunsttopographie des spätern Mittelalters gebracht; specifisch Altchristliches bieten sie diesmal nicht. Der „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1896 und 1897", diesmal besonders reich, erweist sich namentlich für das Gebiet der mittelalterlichen Ikonographie und Culturgeschichte ergiebig.

Näher liegen uns die Zeitschriften, welche sich speciell mit christlicher Kunst beschäfttigen. Fangen wir mit dem Christl. Kunstblatt an. 1896 No. 8 Wernicke „Zur christl. Ikonographie". — 11, 12. 1897 No. 5. Gradmann (Urach) über Neue Gesch. d. Christl. Kunst I: manche brauchbare Bemerkung, für die ich dem Verf. Dank weiss; über Andere werden wir uns schwerlich verständigen können. Hr. Gradmann spricht die Ansicht aus (S. 41), dass eine Darstellung der christlichen religiösen Kunst in ihrem Gesammtverlauf für die evangelische Gemeinde noch zu wünschen bleibt. Ich habe so etwas freilich nicht zu liefern beabsichtigt; um so mehr mag es Manche freuen, dass uns Hr. Gradmann eine solche in Aussicht stellt. — No. 2 Heussner, Die älteste christliche Hochzeitsdarstellung (Garrucci 78[1], zu Mitius, Ein Familienbild aus der Priscillakatakombe, 1895). — No. 4 Victor Schultze über den Physiologen. — Schubart Glockeninschrift. — No. 5 6 Klemm (dessen Hingang wir indessen zu beklagen hatten) Zur Geschichte der deutschen Bauhütte. — No. 7 Wernicke, Zu Detzel's Ikonographie. — No. 8 Bach, Die ehemaligen Glasgemälde im Kreuzgang des Klosters Hirsau (sehr werthvolle Mittheilungen über diesen hochinteressanten, 1682 leider von den Franzosen zerstörten Cyclus). — No. 8 Victor Schultze, Die Athosklöster (kurze aber lesenswerthe Schilderung). — 10 Haack über Raffael's hl. Caecilia. — 12 Ders. Baudenkmäler von Verona. — Der Dom zu Halberstadt.

(Graus) „Kirchenschmuck" (Bl. d. christl. Kunstvereins der Diöcese Seckow) 1896. XXVII. No. 11 12 Byzantinisches Mariabild zu Rein. — 1897. No. 1 Romanische Wandmalereien zu Hartberg (sehr merkwürdige Illustration zu Daniel, c. 7 Prophezeiung über die vier Thiere und die vier Reiche, kunstgeschichtlich durchaus beachtenswerth.) — No. 3 Die Schlosskapelle zu Stein. — No. 6 Malereien zu S. Alexis bei Bruck. — 8—11 Jesuitenkunst und Jesuitenkirchen, ein sehr willkommener Beitrag für dieses bekanntlich sehr controverse Capitel. — No. 9 Die Kreuzgruppe von Thörl bei Aflenz. — No. 10 Die Marienstatuette von Kindberg. — No. 12 Vom Tabernakelbau, älteste Beispiele, lehrreicher Artikel, bes. betr. den Sacramentsbann des XVI. Jahrh.

„Archiv für Christliche Kunst" (Red. Stadtpf. Keppler): 1896, No. 12 Raffael's Disputa. — 1897, No. 1—4 Mittelalterliche Altarwerke in Württemberg. — No. 2 Probst, Ueber die Sterzinger Sculpturwerke des Meisters Hans Mueltscher in Ulm. — Wappenbild in Londorf (mit Trinität).

No. 4—5 Michaelsbild eb. — Ruess Reliquiarien zu Schussenried. — No. 6 Nekrolog des Stadtpfarrers Eug. Keppler (st. 5. Mai 1897), von K. Kümmel. An Stelle dieses hochbegabten, durch Talent und Charakter hervorragenden Mannes, den ein früher Tod mitten aus seiner Thätigkeit dahinnahm, hat dessen Bruder, mein hochverehrter College Herr Professor P. Keppler, die Redaction des Archiv's für den Rest des Jahres übernommen. Nun aber ist sie in den Händen des Herrn Pfarrers Detzel in Sta Christina bei Ravensburg übergegangen. — No. 9—11 P. Keppler über den romanischen Kirchenbau.

‚Zeitschrift für christliche Kunst' 1896, IX. — 3. Luthmer, Die Darstellung der zehn Gebote in der S. Peterskirche zu Frankfurt a. M. — 7. Schrörs, Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Culturentwicklung. — 33. Schnütgen, Altkölnisches Verkündigungsbild im Mus. Wallraf-Richartz. — 55. Hamann über die Kapelle auf dem Valkhof zu Nimwegen. — 65. Oittmann, Alte Glasgemälde in Ehrenstein. — 111. Schnütgen, Romanischer Bronzeleuchter (Löwenreiter). — 123. Ders Goth. Klappaltar in London. — 111. Hampe, Zwei mittelalterliche Dorsalien zu Kalckreuth. — 151. Beissel, Die Sculpturen am Portal zu Remagen. Wendet sich gegen Braun's Erklärung dieser räthselhaften Sculpturen und ist der Ansicht, dass wol hier wie anderwärts Figuren, die als Symbole gedeutet werden wollen, neben solche geordnet sind, welche nur phantastische Gebilde sind, was im Allgemeinen längst des Referenten Ansicht gewesen ist; nur darf auch hier nicht zu weit gegangen werden. Goldschmidt's Untersuchungen über den Albanipsalter haben doch ein gutes Theil der sog. phantastischen Sculpturen des XII. Jhs. aus den den Psalmentext illustrirenden Miniaturen zu erklären vermocht; mit Rücksicht darauf dürfte auch über das Remagener Portal noch nicht das letzte Wort gesprochen sein. — 193 f. Justi, Die Kathedrale von Granada und ihr Baumeister. — 225. Goldschmiedt, Die Gregorsmesse in Lübeck. — 247. Schlie, Kirchl. Alterthümer aus Rostock. — 287. Schnütgen, Himmelskönigin auf einer spätgothischen Stickerei. — 259 f. Semper, Hans. Ueber rheinische Elfenbein- und Beinarbeiten des XI. u. XII. Jhs. — 297. Schnütgen, Jagd des Einhorns. — 323. Braun, J., Alte Namens- und Glorificationstafeln in S. Mathias bei Trier. — 331. Beissel, Verwendung edler Metalle zum Schmuck der römischen Kirchen vom VIII.—IX. Jh. (wichtiger Beitrag zum Studium der Angaben des Liber Pontificalis). — 343. Effmann, Die Reste der im X. Jh. erbauten S. Clemenskirche zu Werden a. d. Ruhr. — 1897 X. 81. Schmitz, Eine frühgothische Kapelle zu Metz. — 83. Oidtmann, Ueber eine alte Copie eines frühgoth. Glasgemäldes (in Regensburg, sehr zu beachten!). — 97. Schmitz, Bemalte Holzdecken in Metz (s. o.). — 111 f. Beissel, Die röm. Mosaiken vom VII.—IX. Jh. — 171. Effmann, Gothisches Messpult zu Kempen a. Rh. — 193. A. Schröder, Das Sacrarium in der Kirche zum hl. Kreuz in Augsburg. — 209. Haupt, Heidnisches und Frazzenhaftes in nordelbischen Kirchen (beachtenswerth für die Frage, in wie weit nordische mytholo-

gische Sujets in die Ikonographie des Mittelalters hineinragen!). — 239. Wormstall, Romanische Bronzeschüssel aus Westfalen. — 259. P. Keppler, Gedanken über moderne Malerei (und deren Verhältniss zu den Idealen christlicher Kunst: ein Aufsatz voll der feinsten und richtigsten Bemerkungen, den ich Künstlern und Kunstforschern dringend empfehle). — 275. Oidtmann, Ueber romanische Glasgemälde rheinischen Ursprungs (im Stein'schen Schloss in Nassau, sehr willkommene Bereicherung unserer Kenntniss romanischer Glasgemälde in Deutschland).

Die „Christliche Akademie“, Organ des Vereins „Christl. Ak.“ zu Prag, hat auch in ihrem XXI. und XXII. Jahrgang (1896—97) fortgefahren, der kunstgeschichtlichen Litteratur ihre Aufmerksamkeit zu schenken und manchen auch für die ma. Ihonographie in Betracht kommenden liturgischen Gegenstand, wie die Allerheiligenlitanei, zu behandeln.

Die „Zeitschrift für Bildende Kunst“, N. F. VIII (1897). 1. Baumgarten, Der Oelberg in Offenburg. — 35. Hampe, Altarwerke in Dänemark. 238 f. Pauli, Der Heiligenberg in Varallo von Gaudenzio Ferrari. — Kunstgewerbeblatt N. F. VIII 49 f. Brüning, Der Kronleuchter. — 65. Leisching, Das Grabmal. — Zeitschrift (1897—98) IX 14. 35. Mendelsohn, Skandinavische Kunst. — 84. Gerland, Der Kreuzgang im hl. Michaelskloster zu Hildesheim. — Kunstchronik N. F. VIII. 337. Bach, Zur Vorgeschichte des Ulmer Münsterbaues. — 355 f. Steinmann, Das Appartemento Borgia im Vatican. — 420. Minkus, Die Gemälde an den ehemaligen Reliquienschränken der Pfarrkirche zu Hall in Tirol.

„Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ (Wien, 1896.) XVII. 13. Schlosser, Jul. v., Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura — ein für die Ikonographie des Mittelalters, und namentlich die encyklopädischen Darstellungen höchst wichtiger Beitrag. — 307. Modern, Heinr., Der Mömpelgardener Flügelaltar des Hans Leonhard Schäufelein und der Meister von Messkirch. In diesem überaus werthvollen Aufsatz erhalten wir zum ersten Male eine genügende und glänzende Publication dieses umfangreichsten deutschen Altarwerkes mit seinen 158 Bildern, das um so merkwürdiger ist, als es auch zu den frühesten Schöpfungen deutscher Kunst (seine Entstehung fällt um 1525—35) gehört, in dem sich lutherische Einflüsse geltend machen. Uebrigens habe ich die Genugthuung, dass die von mir (Kunstdenkm. d. Gr. Baden I u. II) zuerst aufgestellte, von Koetschau übernommene Ansicht betr. des Messkircher Meisters hier acceptirt und weiter begründet wird.

Zum Schlusse darf ich wohl auf das hinweisen, womit ich selbst in dem abgelaufenen Jahr mich an der uns beschäftigenden Litteratur betheiligt habe. Nachdem 1896 mit dem zweiten Theil der erste Band meiner „Geschichte der Christlichen Kunst“ abgeschlossen war, konnte ich 1897 den ersten Theil des zweiten Bandes zu Markte bringen. Derselbe ist wesentlich dem Mittelalter reservirt, dessen Gebiet ich allerdings auch schon Bd. I mit der Darstellung der byzantischen Kunst und der-

jenigen der Anfänge nordischer Kunst betreten hatte. II[1] umfasst in Buch XI—XX die karolingisch-ottonische Kunst — den Einfluss der byzantinischen Kunst auf das Abendland und die byzantinische Frage — die nationalen Stile des Nordens (romanische und gothische Architektur, Sculptur und Malerei, Technische und Kleinkünste im Zeitalter der nationalen Stile, XI.—XV. Jh.) — die Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst — Innenausstattung der Kirche, kirchliche Geräthe und liturgische Kleidung. Ich muss es Andern überlassen, sich darüber auszusprechen, in wie weit es mir gelungen ist, die hier gesteckte grosse Aufgabe zu bewältigen. Ebenso wird, denke ich, demnächst eine andere Feder den Lesern des Repertoriums darüber berichten, was mein „Dante“ (Berlin 1897) und die im selben Augenblick herausgegebene „Iconografia dantesca“ Volkmann's (Lpz. 1897) dem Studium der mittelalterlichen und Renaissancekunst zugebracht haben.

Freiburg i. Br. 1898, Jan. 23. *Franz Xaver Kraus.*

Sculptur.

Carl Cornelius, Jacopo della Quercia. Eine kunsthistorische Studie. Mit 38 Abbildungen. Halle a. S. Verlag von Wilhelm Knapp. 1896. 8⁰.

Als Enthusiast will Cornelius die Biographie Jacopo della Quercia's schreiben. Gleich in den ersten Zeilen redet er von dem „Helden, dessen Wesen sein eignes zu tiefst berührt“, von der Freude an der Persönlichkeit, die ihn zur Aussprache dränge. Seine Schilderung sei „ein persönliches Bekenntniss“. Er stellt also unmittelbar neben den Helden seines Buches sich selbst, der auf Grund seiner eigenen Individualität den Charakter des Künstlers so giebt, wie er ihn erschaut und erkannt hat. Ein Anderer würde ihn anders packen. Er kann und will es nur auf seine Weise. Von vornherein nimmt er die Subjectivität der Auffassung und Darstellung als sein gutes Recht in Anspruch. Mit offenem Gesicht, helle Begeisterung im Auge tritt der Erzähler vor uns auf. Das gewinnt. Aber soll es nur ein hohes Lied sein, das er auf seinen Helden anstimmt?

Schon mit den nächsten Worten beschwichtigt er uns. Die erprobte Methode des Historikers soll ihn zügeln: indem er seinen Helden mit Gleichstrebenden messe und ihn in der ruhigen Beleuchtung einer ferngerückten Vergangenheit betrachte, breche er das grelle, einseitige Licht, das sein Enthusiasmus auf den Hocherhobenen werfen könnte. Wissenschaftliche Objectivität und persönliches Temperament sollen sich also in ihm die Waage halten. Oder eigentlich, das Gefühl der inneren Berufung, das ihn zu seiner selbstgewählten Arbeit getrieben, soll von seiner Wärme und Intensität nichts einbüssen, nichts preisgeben müssen, wenn er seine Rede beginnt vor einem Forum, das vor Allem den wissenschaftlichen Ertrag seiner Arbeit prüfen will. Oder ist das Buch nur für die kleine Gemeinde der Liebhaber geschrieben, die auch, wie er, an Jacopo della

Quercia ihre Freude haben? Trägt er es etwa nicht auch den Kunstforschern zu?

Wer so, wie Cornelius, seine eigene Person in einer historischen Darstellung betont, an der uns doch zuerst der Künstler selbst und vielleicht ausschliesslich interessirt, der übernimmt damit auch Verpflichtungen. Will er die Thatsachen nicht ruhig für sich allein reden, sondern in der eigenen Sprache des Interpreten wirken lassen, gleichsam mit dem lauten Schall, den er ihnen erst giebt, dann wird er in seiner Darstellung ein Aequivalent bieten müssen, das uns jederzeit anreizt, auch dem Erzähler unsere Sympathien zu schenken. Und das ist hier geschehen.

Die Bewunderung für Quercia findet überall einen aufrichtigen Ausdruck. Der Künstler ist ihm sein „Liebling“, er folgt ihm durch alle Freuden und Leiden des Lebens mit gleichgestimmter Theilnahme, er sucht sich an den Stätten seines Wirkens in eine Stimmung einzuspinnen, die alles Vergangene gegenwärtig macht, seine Schöpfungen sind ihm „Reliquien“, die er an's Herz drückt, überall steht er neben ihm als sein Freund, sein Schüler, als der aufmerksam lauschende Historiker.

Durch dies fortwährend hervorgekehrte persönliche Verhältniss nöthigt er uns, nun auch ihn selbst, den Biographen, in's Auge zu fassen. Er will es so.

Im Wesentlichen lyrisch gestimmt, taucht er Alles in die reichen Farben einer sensiblen Nachempfindung. Selbst-Erlebtes und Selbst-Erforschtes vermischen sich oft bei ihm. Er führt uns durch das malerische Bergnest Siena, die Heimath Meister Jacopo's, durch zackige Thore und winklige Gassen auf die stillen Plätze und in die uralten Brunnenanlagen, wo er „einem Quellgott nahe zu sein glaubt, wenn durch die Bogen aus dem düstern Bau heraus Murmeln und Rauschen tönt“, ehrfürchtig und weihevoll naht er sich dem Grabe der Ilaria, als hätte er sie in seinem Leben gekannt, er zürnt den „Fremdenkaravanen“, die seine Musse und Beschaulichkeit stören; aber in dieser Einsiedelei, die er liebt, vertieft er sich in das Wesen des Künstlers und gelangt zu einem vertrauten Verständniss, das auch dem zerschlagensten Marmor seine Geheimnisse abfragt. Und selbst bei der rein formalen Untersuchung, die wohl neutrale Tinten vertrüge, greift er in seine Farbentöpfe und malt. Alles ist ihm durchtränkt von den eigensten Gedanken Jacopo's und diese herauszuarbeiten, entfaltet er allen Reiz seiner beweglichen Sprache, der man sich behaglich hingiebt, weil aus ihr ein Gefühl für das Echte und Ureigene des Künstlers und seiner Schöpfungen herausklingt, ein Ton, so tief, edel und warm, wie man ihn nicht immer hört. Diese künstlerische Seite seiner wissenschaftlichen Arbeit liegt dem Biographen besonders am Herzen, weil er ein Schriftsteller ist.

Das ist die äussere Form und das innere Leben dieses Buches und beides ist an ihm wichtig genug, um zuerst von ihm zu reden. Wir müssen erst wissen, wie sehr für Carl Cornelius Held, Stoff und Darstellung Herzenssache sind, um den Maassstab zur Beurtheilung des Ganzen und Einzelnen zu gewinnen.

Von Quercia's Leben, das sich in unruhiger Wanderschaft und rastloser, aber langsam reifender Arbeit abgespielt hat, erzählt das Buch zuerst. Merkwürdig, wie dieser Künstler schnell und bereitwillig immer neue Aufträge übernimmt, das Werk mit Leidenschaft beginnt, dann aber bei Seite legt und in Jahren nicht zum Abschlusse bringt. Er unterscheidet sich dadurch wesentlich von der gesunden Energie der anderen Renaissancekünstler, die an ihrer Arbeit zähe festhalten, bis sie sie fertig aus den Händen geben. Wie brennt in Donatello's Seele das Feuer des Schaffensdranges hell und hoch, so lange er an einen Marmor nicht die letzte Feile angelegt hat. Aber so tiefempfunden das Pathos ist, das überall aus Quercia's Werken redet, so schwer scheint er den Entschluss gefunden zu haben, sich in der hohen Stimmung zu erhalten. Schnell lässt die Spannkraft nach; er scheint in Träume zu versinken. Und doch ist er voll Arbeitslust, einer jener echten Meister, die sich in jedem neuen Werke selbst überwinden und in ihrem Lebenswege eine stete, weitstrebende Entwickelung zurücklegen.

Vielerlei Nachrichten: sichere Daten, genaue Contracte, Auszüge aus Rechnungsbüchern, die oft den Verlauf einer Arbeit fast tagebuchartig schildern, geben einen festen Rahmen für die Darstellung. Aber Cornelius strebte noch über diesen Reichthum hinaus, wobei er das Glück hatte, seine archivalischen Ausgrabungsversuche durch manchen Fund belohnt zu sehen. Das Libro Giallo, ein Kassenbuch der Domopera zu Siena, giebt erwünschten Aufschluss über die Thätigkeit des Meisters am Taufbrunnen zu S. Giovanni und eine ganze Reihe von Posten werden als noch ungedruckte Documente für die Datirung verwerthet. Aus ihnen ergiebt sich, dass Quercia das Relief der Verkündigung an Zacharias schon 1419 begonnen und den grösseren Theil daran vollendet hatte, das Werk selbst aber erst nach zehn Jahren abliefert. Donatello dagegen hat den Tanz der Salome erst am 18. August 1425 beendigt und abgegeben, nicht erst, wie man bisher annahm, um 1428. Die Priorität Quercia's vor dem Florentiner ist also definitiv gesichert. — Das bisher über Quercia Bekannte, vornehmlich alles das, was die älteren sienesischen Forscher, der Padre della Valle und Gaetano Milanesi, was Gaye und Gatti (la fabbrica di S. Petronio. Bologna 1889) zerstreut für die Geschichte Jacopo's gesammelt haben, wird hier klar und anschaulich zusammengefasst. — Das ist der rein historische Theil des Buches, eine Biographie der Daten, der Zufälle und Schicksale im Leben Quercia's.

Das Schwergewicht liegt indessen in dem zweiten Theile, welcher das Künstlerthum Quercia's schildert und die Nothwendigkeit seiner Schöpfungen nachweist, in der stilkritischen und formanalystischen Untersuchung. Das ist auch die eigentlich kunsthistorische Leistung, der wissenschaftliche Gewinn der Arbeit.

Auf breiter Grundlage baut sich die Untersuchung auf. Ihren Ausgangspunkt nimmt sie von dem gothischen Charakter der Trecentokunst und verweilt in einem schön geschriebenen Eingangskapitel speciell bei

den sienesischen Meistern. Die weiche Sentimentalität ihrer Formensprache, der sanfte undramatische Charakter ihrer Fresken, die Poesie ihrer unschuldigen Andachtsbilder finden hier eine innig sich anschmiegende Auslegung, die kaum feiner gegeben werden konnte.

Ueber der Einzelzeichnung steht aber entscheidend die Gesammtauffassung der Gothik. Ein Kind des aristokratischen Ritterthums und zwar in seiner frühesten und schönsten Ausgestaltung, die sich in Frankreich vollzogen hat, tritt die Gothik überall in der Welt als etwas Fremdes, Exotisches auf. Schnell findet sie Aufnahme und ebenso schnell verwandelt sie sich je nach den Bedingungen des Bodens, in den sie verpflanzt wird. In Deutschland anders als in Italien. Aber gerade die Betonung des Ursprunges, der Keimbildung und des rapiden Assimilationsprocesses ist wichtig; hierauf muss der Hauptaccent liegen und wenn es auch nur durch Bemerkungen und Streiflichter geschieht, wie in diesem cursorischen Kapitel. Sie genügen, um der Skizze bei Cornelius mit den Ausblicken auf das weite Gebiet der Herkunft und Ausbreitung der gothischen Plastik Werth und Bedeutsamkeit zu verleihen, die über die vorgesteckten Grenzen des biographischen Themas hinausgehen.

Dann werden in chronologischer Reihe die Werke Quercia's besprochen und eingeleitet mit dem Grabmal der Ilaria, das wohl wie keine andere seiner Arbeiten sofort für den Meister gewinnt. Man möchte es für die schönste Schöpfung der Frührenaissance halten. Als das Idealbild weiblicher Anmuth ist es die nothwendige Ergänzung der männlichen Kraft beim ritterlichen Helden St. Georg. Weihe des Ortes und die Schönheit des Werkes haben unfehlbare Wirkung. So gewinnt auch der Biograph sofort seinen Leser und er hat es leicht, ihn auf dem Wege rein sachlicher Analyse mitzuziehen. Wir wollen ihm auf demselben nicht überallhin folgen. Wer ihm nachgeht mit dem Interesse des Statistikers, der bloss nach dem Wann und Woher der einzelnen Stücke fragt, wird bald befriedigt sein und viele Seiten des Buches überschlagen können. Denn es ist nichts weniger als lediglich ein raisonnirender Katalog, wie ihn etwa ein Kenner sich wünschte. Vom Kennerthum ist darin überhaupt wenig die Rede. Niemals tritt Cornelius mit der souverainen Miene des unfehlbaren Specialisten auf. Denn er will ja selbst erst das Wesen des Künstlers kennen lernen. Er ringt mit dem Meister, er beschwört seinen Geist und nachdem er an seiner Sphäre lange gesogen, glückte es ihm, Tiefes und Reiches zu erschliessen, was wohl Vielen verborgen geblieben wäre. Er besitzt das Geheimniss der Sprüche und Formeln, um aus dem toten Stein die lebendige Seele zum Reden zu bringen. Wir begrüssen endlich wieder einmal die Gabe einer vertieften Anschauung, die das Kunstwerk an sich betrachtet. Die oft gewaltsame Methode der Vergleichung, die nur relative Grössen schafft, geht bei ihm nur nebenher.

So Selbstverständliches an dieser Stelle erst zu sagen, könnte vielleicht überflüssig erscheinen. Diese Griffe und Kniffe gehören doch zum Metier; wer besässe sie nicht? Wer? — Indessen man hört es doch immer

wieder: sind einmal Herkunft, Echtheit, Datum und Werth des Werkes festgestellt, dann ist der Fachmann zufrieden. Was ist ihm Hekuba? Alles Uebrige ist Privatsache, namentlich jene Gewissenhaftigkeit, die sich auch über den geistigen Gehalt und die Formpsychologie des Werkes Rechenschaft giebt oder geben möchte. Dergleichen spielt beinahe ins Gebiet der Aesthetik hinüber und dort lässt sich ein Kunsthistoriker nicht gern sehen.

Cornelius aber macht gerade die innere Seite des Kunstwerkes zur Hauptsache. Für ihn ist es ein lebendiger Organismus, vor Allem mit einer Seele darin, und deshalb verabscheut er die Mittel einer anderen Methode, die gleichsam erst narkotisirt, ehe sie untersucht. Wie viel tiefgehender und werthvoller, aber auch wie viel subjektiver ist diese Art der Betrachtung. Sie sucht die Imponderabilien, das Künstlerische am Kunstwerk zu bestimmen. Für sie ist die äussere Form von innen heraus gewachsen, aus einer inneren Triebkraft der Psyche entstanden. Diese logisch zu erkennen, muss gelingen, wenn man aus der äusseren Form die inneren Motive zu deuten versteht. Nun — all' diese Gedanken sind nicht neu, aber ihre Anwendung überrascht hier doch, weil sie mit aussergewöhnlicher Eindringlichkeit auftreten.

Für Cornelius, den Biographen, wird jedes Werk seines Helden Quercia ein Erlebniss. „Die Erscheinung seiner Menschen hat etwas Dämonisches und regt zu einer aussergewöhnlichen Mitempfindung an." Von der Wirkung erfasst, geht er jetzt erst den „Ursachen seiner Ergriffenheit" nach. Also insofern, als das Werk ihn selbst gefangen genommen hat, wird es für ihn erst ein Untersuchungsobject. Selbst während der methodischen Arbeit wird er die Erregung des Enthusiasten nicht los. Er giebt nie eine ruhige Anamnese, die den Sachverhalt einfach constatirt, sondern er entwickelt sofort den dargestellten Hergang, erzählt das Vergangene und stellt sich das Folgende vor, er lebt Alles mit und schildert immer aus der Stimmung heraus, in die er selbst hineingezogen worden ist. Dieses starke Vorwalten der Stimmung würde alles Klare und Feste auflösen, wäre sie sentimental, weichlich. Dem ist nicht so. Niemals ein Ueberschwang, überall ernste Aufrichtigkeit; doch spürt man allerorts ein geläutertes Feinschmeckerthum.

Für die formale Analyse haben vornehmlich theoretisch-ästhetische Schriften die Bahnen gewiesen. Adolf Hildebrand's „Problem der Form" ist gut durchdacht und feinsinnig benutzt worden und zumal für die Besprechung der Funktionsmerkmale in Quercia's Relieftechnik fruchtbar gewesen. Was an die „Jugendwerke Michelangelo's" und an „Renaissance und Barock" anklingt, ist schon ganz als Schulgut aufgenommen. Hier und da hat wohl der männlich-kräftige Ausdruck, wie ihn Robert Vischer liebt, bestochenl Auch die Betrachtungsweise des Kunstwerkes ist ihm verwandt. Schliesslich ist doch Alles aus eigenen Schachten geschöpft und die selbstständige Anschauung das feste Rückgrat des ganzen Buches. Der Reichthum der Gesichtspunkte, nach denen die Kunstleistung aufgeschlossen wird, ist noch besonders als ein Hauptvorzug zu betonen.

Ein Schlusscapitel giebt die grosse Charakteristik des Künstlers. Quercia ist als der Mann zu begreifen, der zuerst in der Renaissance ein starkes Gefühlsleben zum Ausdruck bringt; nicht in feurigen, explosiven Naturen — seine Menschen sind in sich gekehrt, gravitätisch und schwerfällig nach aussen hin; aber innerlich voll verhaltner stürmischer Leidenschaft; wenn sie sich bewegen, wenn sie handeln und ihre Gefühle zeigen, dann geschieht es in grossen, deutlichen und eindrucksvollen Zügen, mit Würde und Pathos. Das hohe Mass seelischen Gehaltes bringt Quercia eigentlich noch aus der Gothik mit. Ihm, dem Sohne des träumerisch-sentimentalen Siena, war es natürlicher, dies innerliche Wesen der alten Zeit in die neue Welt hinüberzunehmen als sich ihr ganz zu ergeben. Er vermittelt zwischen den beiden Weltanschauungen, er versöhnt, während die Florentiner als echte Revolutionäre, erst das Alte zertrümmern, ehe sie von Neuem bauen. Gerade gegen die schwärmerische Weichheit gothischer Auffassung wendet sich die scharfe Spitze ihrer Gegnerschaft. Ihre Natur zwingt sie dazu. Das Wesen der Florentiner Quattrocentekunst ist ganz nach aussen gerichtet, sie studirt überall die äussere Erscheinung, die Geste, die Pose, die Florentiner Künstler leben vor der Welt, sie schaffen für das kritische Auge ihrer Mitbürger, Tadel und Lob aus ihrem Munde ist ihnen Alles. Donatello sehnt sich in Padua aus der allgemeinen Verhimmlung heraus, ihm wird bange vor dem Beifall dieser Pfahlbürger, er lobt sich das kühle Urtheil seiner Landsleute. Quercia aber schafft Werke, die nur für ihn bestimmt erscheinen, sie sind sein Fleisch und Blut. Niemand ist seinen Bahnen nachgefolgt, vielleicht fühlte man nur das gothische Erbe hohen Gefühlsüberschwalles in seinen Werken und verstand noch nicht die neue contrapostische Form, in der das innere Leben gewaltsam zum Ausdruck kam. Seine Zeit hat ihn wenig beachtet. Erst Michelangelo erkennt in ihm die wahlverwandte Natur und lässt sich durch Quercia in seiner Eigenart bestärken und fördern.

Diese Stellung Quercia's auf der Grenze zweier grosser Kunstepochen, sein konservatives Wesen, das im Alten festwurzelt, und seine reformatorische Kraft, die selbst die Fortgeschrittensten überholt, ist glänzend und tiefbegründet geschildert, ein formvollendeter Abschluss des schönen Buches.

München. *Artur Weese.*

Albert Wormstall, Judocus Vredis und das Kartäuserkloster zu Wedderen bei Dülmen in Westfalen. Münster, H. Schöningh., 1896, VIII und 43 S. Folio.

Nirgends ist die „Andacht zum Unbedeutenden“ so nothwendig, als in der Erforschung unserer älteren Kunstgeschichte; und nirgends liefert sie erfreulichere Resultate als in der localen Monographie. Der in ihrer Art musterhaften Behandlung, die der niedersächsische Maler Hans Raphon durch den leider zu früh verstorbenen Robert Engelhard erfahren, stellt sich die Wormstall'sche Monographie über einen liebenswürdigen Künstler

Westfalen's aus dem Ende des Mittelalters, Judocus Vredis, ebenbürtig an die Seite. Selbst wenn sich solche Einzeluntersuchungen einmal in Kleinkram verfangen und grössere Zusammenhänge vernachlässigen, so sind sie doch die unentbehrliche und eigentlichste Grundlage, auf welcher sich die Kunstgeschichte aufzubauen hat.

Die geschmackvolle Publication sucht einem bis vor Kurzem fast ganz verschollenen westfälischen Künstler gerecht zu werden, der die friedvolle Musse des Kartäuserklosters zu Wedderen auf ansprechende Schöpfungen der Kleinkunst verwandte. Es sind Thonreliefs von zum Theil echt künstlerischer Vollendung, noch unberührt vom Einfluss der Renaissance, trotzdem der gute Pater erst 1540 starb. Der erste Abschnitt ist dem archivalischen Nachweise der näheren Lebensumstände des Künstlers gewidmet. Jost von Vreden, genannt nach dem westfälischen Ort Vreden, mit Familiennamen Pelsers, etwa zwischen 1470 und 1480 geboren, ist als Procurator, Vicarius und Prior der Kartause zu Wedderen bezeugt. Er starb am 16. December 1540. Capitel II führt uns die Gründung und wechselvolle Geschichte der Kartause, einer der Kunstheimstätten Westfalen's, vor, nicht ohne auf die kunstgeschichtlich bemerkenswerthen Ueberreste der alten Kunstthätigkeit Bezug zu nehmen. Capitel III verzeichnet, ordnet und beschreibt erschöpfend die erhaltenen Reliefs. S. 18 II 1 dürften die zweifelhaft gebliebenen Worte der Inschrift doch wohl „rex judeorum" aufzulösen sein. Im IV. Capitel wird sorgfältig und sachkundig die Herstellung der Reliefs besprochen. Es ist einleuchtend, dass Judocus die Kenntniss der keramischen Technik aus Vreden mitgebracht, wo sie zu Hause war. Das folgende Capitel stellt fest, welche Kunsttradition für Judocus massgebend war. Es ist noch ganz die rückwärtsschauende, in der mittelalterlichen Gothik wurzelnde Kunst, die Jost von Vreden mit seltenem Geschmack und liebevoller Hingabe handhabt. Sein Beispiel ist, wie das Schlusscapitel zeigt, nicht ohne Nachfolge geblieben. Seine Formen sind noch bis ins XVII. Jahrhundert in der Kartause benutzt, und manches andere Bildwerk aus Thon verdankt in Judocus' Spuren wandelnden Mönchen seine Entstehung. Der Anhang fügt vier Urkunden über die Entstehungsgeschichte der Kartause und Verzeichnisse der professi, hospitantes, conversi, donati, in der Hauptsache nach Nünning's Collektaneen, hinzu. Besonderen Werth hat die Monographie durch die meist guten Illustrationen erhalten, lauter authentische stilvolle Abbildungen, Initialen, Vignetten aus der Kartause, und die Hauptwerke des Judocus wiedergebend.

Von der stillen Sorgfalt, der die ebenso anspruchslosen als interessanten kleinen Kunstwerke ihre Entstehung verdanken, ist auch etwas auf die vorliegende Publication übergangen; sie macht einen durch und durch liebenswürdigen, gediegenen Eindruck.

Münster in Westfalen. *Karl Euling.*

Malerei.

Bernhard Berenson, The Venetian Painters of the Renaissance .... Third Edition. With twenty-four photogravure illustrations. New York and London, G. P. Putnam's Sons 1897. 4⁰. XIX und 162 S.

Vor vier Jahren konnte ich das vorliegende Buch zum ersten Mal an dieser Stelle anzeigen (s. Repert. XVII, p. 466). Für die Verbreitung, die es in der Zwischenzeit gefunden hat, spricht am besten der Umstand, dass es nunmehr in dritter Auflage erscheint. Der Text des Buches ist unverändert geblieben, aber der Index der Werke der Meister, der mit seinen oft ganz neuen, häufig überraschenden Bestimmungen dem Werk seinen besonderen Werth verleiht, ist bedeutend erweitert und ergänzt. Die Zahl der Bilder, welche hier aufgeführt werden, ist um ein Drittel vermehrt, zumeist um Werke im Privatbesitz, vorzüglich in englischen Landsitzen. Der Verf. hat ausserdem mehrere Künstler ganz neu aufgenommen, nämlich Beccaruzzi, Caprioli, Polidoro Lanziani, Rocco Marconi, Andrea Schiavone und Girolamo da Treviso den Jüngeren. Das Verzeichniss der Werke gestaltet sich besonders für diese zu einer wirklichen Neuschöpfung; mit Benutzung einiger (oft noch dazu bisher kaum beachteter) sicherer Bilder bestimmt Verf. eine grössere Zahl von Werken, auch in bekannten öffentlichen Sammlungen, auf den Namen dieser Meister. Wer z. B. die signirten Bilder des Beccaruzzi in Bergamo (Lochis, 193) und Venedig (Academie 517) genau studirt hat, wird nicht umhin können, auch die übrigen Bilder, die ihm Berenson zuschreibt, als echte Werke dieses aus Conegliano gebürtigen Meisters zu erkennen.

Dass hier und da leise Zweifel an einer neuen Taufe aufsteigen, dass kleine Irrthümer mit unterlaufen, und dass man gelegentlich ein Bild vermisst, wird bei einer derartigen schwierigen Arbeit wohl niemals ausbleiben. Notiren möchte ich, dass die „Taufe Christi“ des Giovanni Bellini in Vicenza durchaus nicht mit Bestimmtheit in das Jahr 1510 zu setzen ist; das Bild selbst trägt nur die Künstlersignatur, nicht die Jahreszahl. Ebenso ist die Angabe des Jahres 1478 für das Bild der thronenden Madonna von Carpaccio in der Londoner National-Galerie nicht richtig; wie der Katalog angiebt, wurde dasselbe erst nach 1485 vollendet. Hinzuzufügen wären von interessanten Bildern: Cariani, Männliches Portrait, Hannover, Slg. Cumberland No. 571; Catena, Madonna mit Heiligen, ein sehr schönes Frühbild, das sich Frühjahr 1896 im Besitz des Cav. Guggenheim in Venedig befand; Lotto, Madonna mit Kind und Heiligen, ein köstliches Bildchen im Privatbesitz in Krakau, das vor Kurzem in Berlin bei Prof. Hauser war, aus der Zeit um 1520 etwa.

Auf zwei seiner neuen Bestimmungen lenkt Verf. besonders die Aufmerksamkeit des Lesers, mit dem Ausdruck des Bedauerns, nicht im Einzelnen, auf photographisches Hilfsmaterial gestützt, seine Gründe auseinandersetzen zu können. Das berühmte „Bacchanal“ Bellini's vom Jahre 1514 giebt er dem Basaiti. Hiergegen dürfte sich zunächst lebhafter

Widerspruch erheben. Vasari's Angabe, die volle Künstlersignatur, und eine Zahlung Alfonso's von Este im Jahre 1514 scheinen unwiderleglich zu sprechen. Und doch nicht so ganz. Dass das Bild unter des Meisters Namen nach Ferrara gelangt ist und dort von Anfang an als Bellini's Werk gegolten hat, daran dürfte kein Zweifel sein. Aber wie viele Bilder tragen nicht des Meisters echte Signatur und sind doch von der Hand eines seiner Schüler? Wer das Original einmal gesehen hat, dem wird sicher die ungewöhnliche Eckigkeit der vielen Knitterfalten aufgefallen sein, die schon Vasari besonders hervorhebt (t. VII, p. 433), während Giovanni Bellini in seinen späten Werken gerade dem Faltenwurf einen grösseren Fluss zu geben bestrebt ist. Und auch sonst würden wohl manche Details Zweifel haben erwecken müssen, wenn nicht die vorgefasste Meinung, die Ueberzeugung, dies Werk müsse über jedem Zweifel stehen, den Blick getrübt hätten. Es zeugt von grosser Freiheit der Beobachtung, dass Verf. mit solcher Bestimmtheit hier ein Werk des Basaiti erkennt, Frizzoni in seiner Anzeige des Buches (l'Arte p. 78) tritt seiner Ansicht bei, und, wie es scheint, unabhängig von Berenson, ist Cl. Philipps in seinem Buch über Tizian's Jugendwerke (Portfolio 1897) zu demselben Resultat gelangt.

Die zweite Neubestimmung betrifft ein wenig bekanntes, aber stets mit Hochachtung genanntes Werk im Besitz eines Mr. Banks in Südwest-England (Kingston Lacy). Crowe und Cavalcaselle beschreiben dies „Urtheil Salomo's" ausführlich als ein Werk Giorgione's, als welches es immer gegolten hat (VI, p. 176 ff.). Berenson erkennt hier denselben Künstler wieder, der das prächtige Bild „Christus und die Ehebrecherin" in der Galerie in Glasgow geschaffen hat — Cariani, dessen beste Bilder Jahrhunderte lang unter des berühmteren Meisters Namen gefeiert worden sind. Ueber dies Bild kann ich selbst mir kein Urtheil erlauben, da es mir trotz eifriger Bemühung nicht möglich war, dasselbe zu sehen, und eine Photographie davon nicht existirt. Immerhin sprach allein schon die ungewöhnliche Grösse des Bildes (6 zu 10 engl. Fuss) gegen die Autorschaft Giorgione's, in dessen Lebenswerk es einzig dastände.

So tritt Berenson's Buch reich vermehrt uns entgegen, ein willkommenes Handbuch für Jeden, dem venezianische Malerei nahesteht. Die prächtige äussere Ausstattung verdient besondere Anerkennung; der Verfasser hat 24 Abbildungen besonders feiner und charakteristischer Werke der verschiedenen Meister seinem Buch mitgegeben. Die Reproduction des herrlichen, späten Tizian'schen Bildes „Raub der Europa", das vor Kurzem aus der Sammlung in Cobham Hall in den Besitz der Mrs. Gardner in Boston übergegangen ist, ist besonders dankenswerth. Der Verleger hat es an nichts fehlen lassen, um der neuen Auflage eine würdige äussere Erscheinung zu verleihen. *G. Gronau.*

Museen und Sammlungen.

Eine neue Erwerbung der Breragalerie. In der Sammlung Bonomi-Cereda, die den 12. und 13. December 1896 in Mailand versteigert wurde, befand sich ein merkwürdiges Fragment eines Altarbildes: „Due devoti", kniende Gestalten in einer grossartig angelegten, düstren Landschaft.[1]) Das Bild, Moroni genannt, zeigte die Hand eines bedeutenden Künstlers, welche jedoch nicht die Moroni's, noch weniger die des Cremonesers Bembo, welcher auch in Vorschlag gebracht wurde, sein konnte. Von Madame Edouard André, die das Bild für 8000 Lire erwarb, wurde es dem geschätzten Bilder-Restaurator Professor Luigi Cavenaghi zur Restauration übergeben. Die Entfernung der das Gemälde bedeckende Cruste hatte zur Folge, dass mehrere Kunstkenner in Uebereinstimmung die Art und Weise des Gio. Ant. Boltraffio im Bild erkannten. Durch das liebenswürdige Entgegenkommen der Besitzerin gelang es der Direction der Breragalerie das Bild für den von ihr gegebenen Preis zu erwerben, obwohl es constatirt wurde, dass es durch diese unerwartete Entdeckung eine sehr erhebliche Preissteigerung erfahren hatte.

Sollte es sich, wie ich hoffe, bekräftigen, dass dies Fragment wirklich von Boltraffio herrühre, dann kann die Galerie sich beglückwünschen, durch diese Erwerbung, eine sehr empfindliche Lücke ausgefüllt zu haben. Es befinden sich in den öffentlichen Galerien Mailand's nur zwei sichere Boltraffio, beide im Museum Poldi-Pezzoli: das eine Bild, eine herrliche Madonna mit dem Kinde, vielleicht das schönste Werk des Meisters, das andere auch eine Madonna, aber ein schwaches Jugendbild, welches wohl Zweifel erregen könnte, wenn nicht der Vergleich mit viel besseren Frühbildern, vornehmlich mit einem in Besitz des Herrn C. Loeser in Rom, ihn doch als Autor erkennen liesse.[2]) Mehrere kleine Gemälde von Boltraffio begegnen uns dagegen in mailändischen Privatsammlungen: die zugänglichsten in den Galerien Borromeo und Frizzoni. Das neuerworbene Bild giebt uns, wenn auch nur in einem Fragment, die seltene Gelegenheit zu

---

[1]) Sieh meinen Bericht über die Versteigerung der Galerie Bonomi-Cereda. Repertorium 1897.

[2]) Vergleiche meinen Aufsatz: Neue Erwerbungen der Mailänder Sammlungen. Zeitschrift für bild. Kunst. Mai 1896.

erkennen, wie Boltraffio lebensgrosse Figuren und mächtige Scenerien schuf. Das Werk dürfte oben eine Madonna auf Gewölk gehabt haben.

Emil Jacobsen.

Vente Kums (17 et 18 Mai 1898) par M. E. Le Roy en l'hôtel Kums à Anvers.

Les deux jours de vente de la Galerie dite „Musée Kums“ ont été l'occasion d'un concours d'amateurs tel que la Belgique en a eu rarement le spectacle. Le succès de la vente s'en est nécessairement ressenti, bien que, de l'avis unanime, la réputation de la Galerie parût quelque peu surfaite. Les bons morceaux ne manquaient assurément pas, surtout parmi les représentants de l'Ecole française moderne, mais ceux-là mêmes, n'avaient pas l'importance que semblaient annoncer les photogravures du catalogue splendide distribué aux amateurs de choix.

Bien conseillé du reste par ses fournisseurs et par quelques artistes, dont Leys, assure-t-on, M. Kums avait peuplé sa galerie de morceaux choisis avec entente, bien que d'importance parfois assez mince; il n'en avait pas moins rassemblé des peintures signées des meilleurs noms du jour et le succès de la vente est allé aux modernes, formant une soixantaine de numéros. De ceux-là une vingtaine ont décidé du succès de la première journée, dont l'ensemble a été d'un peu plus de 550 000 francs. Ce sont surtout les collectionneurs venus de Paris qui ont poussé le plus vigoureusement les enchères. A l'exception de deux œuvres très importantes: le no 39, l'Atelier, d'Alfred Stevens, morceau de premier ordre adjugé 25 000 francs au Musée de Bruxelles et le no 10, Fromentin, le Pays de la Soif, 18 000 francs à la même galerie, peu de toiles de cette catégorie restent en Belgique. Les nos 3 et 4, Decamps, Chasse au Sanglier en Anatolie et le Bachi Bouzouck, respectivement 19 000 et 15 000 francs, ont repris le chemin de leur pays d'origine; de même les nos 6 et 7, Diaz, l'Horoscope, 14 000 et le Maléfice, adjugé au même prix. Ces peintures de petites dimensions n'étaient pas de première qualité. 15. Millet, la Porteuse d'eau, 68 000 francs, pour Paris. 5. Eug. Delacroix, le Passage du Gué au Maroc, 84 000 francs à M. de Camondo, de Paris, prix fort considérable, étant donné la grandeur du tableau. 8. Les gorges d'Apremont, le meilleur des trois Diaz, 12 500 francs. 19. Troyon, les Vaches à l'abreuvoir, excellent morceau de peinture, 22 000 francs. Un autre Troyon, no 18, Plage de Trouville, bien que moins important, de beaucoup, a fait 28 000 francs. 9. Jules Dupré, le Crépuscule, très joli tableau du maître français, 43 500 francs (Knödler); 16. Theodore Rousseau, Mare dans les roches de Barbizon, 39000 francs. 1. Corot, le Matin, 27 000 francs; 14. Meissonier, le fumeur blanc, 20 000 francs.

Après ces prix principaux les enchères ont été de beaucoup plus modérées. Un Jongkind, Clair de lune, n'a fait que 240 francs, les Leys: 29. Synagogue des femmes, à Prague; 30. Marguerite, l'un et

l'autre de la troisième manière du maître 4000 et 7500 francs; 32. l'Entrée de Louis XI, à Paris, de la première manière, 625 francs; 31. Rigolette, de la seconde manière, très joli petit tableau 9600 francs; enfin, 33, Les Magistrats d'Anvers, esquisse de têtes de la dernière manière du peintre, 500 francs. Il est juste d'ajouter qu'aucune de ces créations n'avait une grande importance. On en peut dire autant du no 51, petite figure de Gentilhomme, par Brozik, 8000 francs; du no 56, Munkaczy, la Liseuse, 3400 francs; du no 57, Pettenkoffen, la Charrette, 2000 francs, enfin du no 47, Achenbach, Paysage de Norwège, 1600 francs. Le no 48, Tadema, une Nymphée, a obtenu 13500 francs.

Les tableaux anciens, présentés à la seconde vacation, n'ont que très exceptionnellement atteint le prix des modernes. A vrai dire, ils le leur cédaient en qualité. Rembrandt, pour sûr, ne brillait pas au premier rang, avec sa figure en pied, très authentique d'ailleurs et donnée par Bode sous le no 54. Le portrait de Martin Pepyn, par Van Dyck, bien connu par la gravure de Bolswert, appartenait à la bonne moyenne des œuvres de l'illustre portraitiste. Il était de plus daté de 1632 et l'inscription me pictorem pictor pinxit D. Ant. van Dyck Eques illustris le rendait fort intéressant, même en dehors de sa valeur artistique. Aussi le musée d'Anvers a-t-il tenu à se le faire adjuger. Le portrait de femme de Frans Hals, de la collection Lissingen, daté de 1640 et gravé par Unger, avait une importance indiscutable, sans figurer au nombre des créations attrayantes de l'illustre artiste.

Les Rubens étaient à peine des hors-d'œuvre. Le portrait d'homme, en buste, No. 83, porté au contingent du maître, après avoir été jadis attribué à van Dyck, a paru énigmatique encore a bien des connaisseurs. Il n'a point de pedigrée. Le Paracelse de Rubens, extrémement intéressant comme création bien personelle de l'illustre peintre, n'est malheureusement pas un portrait proprement dit. Il passe au Musée de Bruxelles. De beaucoup plus curieux le portrait en grisaille d'Olivarez, dans le cadre orné maintenu pour l'estampe de Pontius, où l'effigie est empruntée à Velasquez. La tête donnée par Rubens nous fournit peut être un portrait plus ressemblant du „Comte-duc“ qu'aucun autre. C'est à coup sûr ainsi que dut le connaître Rubens à son voyage à Madrid, déjà terriblement affaissé sous le poids des ans et portant perruque. Le Crucifiement, attribué à Memling, n'avait rien du peintre, mais le tableau, peut être de Simon Marmion, était non seulement bien conservé, mais d'un intérêt historique fort grand, provenant de l'Abbaye de Saint Bertin, à Saint Omer. Le Vermeer, de Delft, le Géographe, de la collection Pereire, avait souffert considérablement et par malheur, beaucoup de noms illustres ont, de la sorte, paru ternis. Une douzaine d'oeuvres seulement sont arrivées à franchir la limite des vingt mille francs et pas une n'a été à quarante mille, si ce n'est le portrait de Pepyn, acquis par le Musée d'Anvers au prix de 60000 francs.

Voici maintenant un aperçu des principeux prix d'adjudication. 77. „Memling“ le Calvaire 30000 francs; 126. Rembrandt, Portrait du

peintre, en costume oriental, 22000 francs; 105, Hobbema, Moulin à Eau, daté de 1662, de la collection Beurnonville, 32000 francs; 109. Thomas de Keyser, Famille hollandaise dans un intérieur, collections Double et Secrétan, très joli morceau, 36500 francs; 72. Ant. van Dyck, portrait de Martin Pepyn 60000 francs (Musée d'Anvers); 75. Frans Hals, Portrait vieille dame, 25500 Francs (Musée de Gand); 124. Paul Potter, Pâturage près d'une ferme, de coloris très-fin, 26000 Francs; 115. Metsu, Intérieur, collection Beurnonville, 31500 francs; 83. Rubens, (?) portrait d'homme (en buste), 29000 francs; 81. Le même, Portrait d'Olivarez, grisaille, dans un encadrement, 12000 francs; 82. de même Théophraste Paracelse, de l'Ancienne galerie Marlborough, 1886, 24000 francs (Musée de Bruxelles); 130. Jan Steen, le maître d'Ecole, charmant spécimen, 10000 francs (Musée de Mulhouse); 114. Vermeer de Delft, le Géographe, 10500 francs; 104. Jan van der Heyden et Adr. van de Velde, Entrée d'une ville hollandaise, de qualité excellente, 18000 francs; 98. Alb. Cuyp, Leçon d'équitation, 28000 francs; 111. N. Koedyk, La petite garde malade; c'est le musée d'Anvers qui est devenu, au prix de 13000 francs, l'acquéreur de ce très joli tableau d'un maître fort rare. Les Ostade ont peu reussi et, chose bizarre, un paysage d'Isaac, no 123, Scène d'Hiver, a obtenu 6500 francs, quand les Intérieurs, 122 et 122 d'Adrien n'obtenaient que 3100 et 4000 francs. Le Louvre est entré en possession, au prix de 29000 francs, contre le musée de Bruxelles, du splendide portrait de femme de Goya, de la collection Salamanca. C'est une page superbe et amplement à la hauteur du renom de l'excellent maître espagnol. A mentionner encore une splendide tête de Salvator Rosa, no 148, le Vigneron, adjugée au prix minime de 3300 francs à un amateur de Berlin. Il est rare de trouver le vigoureux coloriste ainsi représenté, car le personnage est, ici, presque de grandeur naturelle.

Cette seconde vacation a produit au delà de 750000 francs, portant l'ensemble à 1310792 francs, somme inférieure aux estimations. A Anvers, chose certaine, on parlait de plusieurs millions refusés par la famille Kums au moment de la suppression de son „musée“ car c'est sous ce titre même qu'a été aliénée la collection. *H. H.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Castel del Monte, das Werk eines französischen Architekten. Als eines der Resultate der Studien, die Emile Bertaux in seiner Eigenschaft als Mitglied der Ecole française de Rome seit einigen Jahren über das Eindringen und den Einfluss der französischen Gothik nach Süditalien betreibt, ist der Nachweis von dem französischen Ursprung der oben genannten Lieblingschöpfung Friedrich II. zu betrachten. Es liegt uns darüber der Bericht vor, der den vom Verfasser in der Académie des Inscriptions gehaltenen Vortrag resumirt, und wir fassen dessen Ergebnisse in Folgendem kurz zusammen. (Castel del Monte et les architectes français de Frédéric II par E. Bertaux. Extrait des comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris 1897). — Aus dem genauen Studium der Details an dem in Rede stehenden Baudenkmal ergiebt sich dem Vortragenden ihr französischer Charakter. Aber noch mehr bestätigt den letzteren die Art, wie der Architekt die Schwierigkeit der Ueberwölbung der trapezförmigen Räume überwand, welche sich ihm aus dem achteckigen Grundplane der Anlage mit einem octogonen Hof in der Mitte ergaben: er wählte dazu das an den Chorumgängen einiger weniger frühgothischen Kathedralen der Champagne (Saint-Remi zu Rheims und Notre-Dame zu Châlons sur Marne), sonst aber nirgends so früh angewandte Mittel, das Trapez in ein regelmässiges Viereck und zwei daran schliessende Dreiecke zu zerlegen und das erstere mit einem Spitzbogen: Kreuzgewölbe, die letzteren aber mit spitzbogigen Tonnen (vôutes en berceau brisé) zu überdecken. Auch die Vorbilder für die Nachahmung antiker Formen an einzelnen Theilen von Castel del Monte findet Bertaux in der burgundischen Architektur des XII. und XIII. Jahrhunderts, die manche Motive der römischen Bauwerke von Langres und Autun sich zu eigen gemacht hatte. Namentlich für das berühmte Hauptportal des Schlosses, in dem man die Reproduction eines antik römischen Triumphbogens sehen wollte, weist er eine bemerkenswerthe Analogie mit dem Seitenportal von S. Maria Maggiore in Lanciano (beg. 1227) nach, einer jener Cistercienser Stiftungen nach burgundischen Vorbildern, die schon Enlart (L'architecture gothique en Italie, Paris 1894) als solche erkannt hatte. In der That liegt ja die zweite der obengenannten Kathedralen der Champagne nahe

an der Grenze Burgunds und so würde sich die directe oder indirecte Uebernahme von Motiven, wie sie die Bauten beider Provinzen boten, in unserem Falle ganz wohl erklären.

Der zweite Theil der Studie Bertaux's sucht die Frage zu klären, welche Umstände Friedrich II. bewogen haben mochten, zu seinen Bauten französische Künstler zu verwenden. Denn die vereinzelte Heranziehung eines solchen bloss für Castel del Monte ist nach den (noch unveröffentlichten) Forschungen Join-Lambert's, eines Genossen des Verfassers an der Ecole de Rome, ausgeschlossen. Er weist darin an einer Reihe sizilianischer Paläste und Schlösser des Kaisers, unter anderen am achteckigen Schlossthurm zu Castrogiovanni, an Castel Maniace zu Syracus und Castel Ursino zu Catania die Hand französischer Architekten nach, und selbst Bertaux hat an einigen der über Unteritalien verstreuten kaiserlichen Schlösser, namentlich an dem zu Lagopesole Einzelheiten, wie sie der französischen Gothik ausschliesslich eignen, aufgefunden. Den Schlüssel zur Lösung der Frage findet unser Autor in einer bisher unbeachteten Inschrift am Schlosse zu Trani (beg. 1233), worin ein „Philippus Cinardus“ als Schöpfer von dessen Plan genannt wird (während für dessen Ausführung zwei italienische Werkmeister Stefano di Trani und Romualdo di Bari namhaft gemacht werden.) Er ist identisch mit der noch unter Carl I. von Anjou urkundlich als Philippe Chinard vorkommenden Persönlichkeit, die uns zuerst 1226 als Zeuge unter einer kaiserlichen Urkunde, dann von 1228 bis 1233 auf der Insel Cypern als Partisan Kaisers Friedrich II. gegen die französischen Beherrscher der Insel begegnet, und nach ihrem Siege mit dem übrigen kaiserlichen Anhang sie zu verlassen genöthigt wird. Damals kommt er nach Apulien, wo er kurz darauf das Schloss zu Bari baut, 1242 als Herr der Lehensherrschaft Conversane, 1256 unter Manfred als „Admiral der Königreiche Sizilien und Jerusalem“, 1259 als Gouverneur der epirotischen Besitzungen Manfred's erscheint und 1266 daselbst in einem Aufstande der Griechen ermordet wird. — Unter der Aufsicht Chinard's, aber, wie das Schloss zu Trani, von einheimischen Künstlern wurden höchst wahrscheinlich auch die übrigen Hafencastelle der apulischen Küste, die von Bari, Bisceglie, Brindisi, die Friedrich II. im selben Jahre 1233 zum Schutze gegen etwaige Angriffe vom Orient her errichten liess, aufgeführt; denn sie zeigen ganz die gleiche Anlage wie jenes ersterwähnte Schloss. Dagegen verrathen die Schlösser, die der Kaiser später in künstlicherer Anlage und reicherer Ausstattung als „palatia et domus solatiorom nostrorum“ durch das Innere des Landes verstreut anlegen liess (Lagopesole, Castrogiovanni, Castel Maniace in Syracus 1239, Castel Ursino zu Catania 1239, Castel del Monte 1240) die Hand fremder Architekten, namentlich solcher französischen Ursprungs.

Und dass solche schon früher in Süditalien thätig gewesen waren, dafür zieht Bertaux das Zeugniss mehrerer dortigen kirchlichen Bauten heran, die theils im Grundplan theils in ornamentalen Details Verwandtschaft mit burgundischen Kirchen jener Zeit zeigen. So reproducirt

S. Trinità zu Venosa (wie S. Antonio am Monte Amiata) gegen Ausgang des XII. Jahrhunderts in seinem Chorumgang die Kirche von Paray-le-Monial, S. Maria di Calena am Monte Gargano und S. Nicolà zu Girgenti die Anlage von Châtillon-sur-Seine und Fontenay. An den Sculpturen des in Nachahmung burgundischer Vorbilder nach 1180 ausgeführten Portals von S. Clemente a Casauria, wie an demjenigen von S. Giovanni in Venere (1225—1230) ist nicht bloss der Einfluss, sondern geradezu die Hand burgundischer Meister zu erkennen. Neben diesen Benedictiner (Cistercienser) Stiftungen sind noch drei Monumente Unteritalien's zu nennen, woran die ältesten Kreuzgewölbe vorkommen: der Chorumgang der Kathedrale von Aversa (zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts), Querschiff und Apsis der alten Kathedrale von Teramo (wieder aufgebaut 1154) und das Querschiff von S. Maria di Ronzano (Provinz Teramo, vor 1185 erbaut). Einen historischen Grund für die Existenz dieser frühesten Zeugen nordisch-gothischen Einflusses aufzufinden, ist bisher nicht gelungen. Dagegen führt Bertaux eine zweite Reihe von Bauten an, die gleichfalls den Schlossanlagen Friedrich's zeitlich vorangehen und die als Zeugnisse für die auf dem Wege über den Orient erfolgte Uebertragung französischer Vorbilder nach Italien betrachtet werden müssen. Vor Allem ist als solches zu nennen S. Sepolcro zu Barletta (Ende des XII. Jahrhunderts), ein Bau nach rein burgundischem Schema, dessen Charakter sich erklärt, wenn man bedenkt, dass die Uebertragung des Patriarchats von Nazareth in diese Stadt dort eine Colonie der französisch-orientalischen Colonien hatte entstehen lassen. (Ein ähnliches Baudenkmal existirt in Monte Sant' Angelo am Gargano.) Sodann einige Kirchen vom Beginn des XIII. Jahrhunderts in der Provinz Terra d'Otranto, worin französische Details im Plan und in der Ornamentik sich mit solchen byzantinischen Ursprungs in eigenthümlichem Syncretismus verbinden (S. Niccolò e Cataldo zu Lecce, S. Benedetto zu Brindisi, S. Giovanni in Matera), so dass man annehmen muss, diese Gegend, wo seit dem IX. Jahrhundert die Kunst des byzantinischen Orients herrschte, habe gegen Ende des XII. Jahrhunderts eine künstlerische Einwirkung von Seiten des lateinischen Orients erfahren. Endlich zwei Kathedralen unter französischem Einfluss an den entgegengesetzten Enden des Landes entstanden, ehe Friedrich II. einen französischen Architekten in seine Dienste nahm, u. z. S. Maria maggiore zu Lanciano (beg. 1227), ein Spezimen burgundischer Architektur, in seiner Anlage den Cistercienserabteikirchen der Sabina folgend und also wie sie unter dem Einfluss französischer Mönche jenes Ordens entstanden, und die Kathedrale von Cosenza (geweiht 1222), die an ihren wieder aufgedeckten alten Theilen auf den Styl frühgothischer Bauten der Champagne weist, der jedoch — nach anderen archaisirenden Details zu urtheilen, die sich an den französischen Kirchen Palästina's und Cypern's in gleicher Weise wie hier finden — auf dem Umwege über den Orient hierher gelangt zu sein scheint. Da nun zwischen den vorstehend aufgezählten Kirchenbauten und den Schlossanlagen Friedrich II. offenbare Stilbeziehungen bestehen (z. B. zwischen den Portalen von

S. Giovanni in Venere und von Castel Maniace, zwischen dem Seitenportal an S. M. maggiore zu Lanciano und dem Hauptthor von Castel del Monte, zwischen den rechteckigen Fensterumrahmungen an der Kathedrale zu Cosenza und denen zu Castel del Monte), so muss man wohl annehmen, Philipp Chinard hätte sich bei ihrem Aufbau der Hilfe französischer Architekten bedient, welche schon vor ihm in Süditalien thätig gewesen waren, mochten sie nun direct aus Frankreich oder aus dem französisch-lateinischen Orient gekommen sein.

Zum Schluss lenkt Bertaux die Aufmerksamkeit auf drei Sacral-Bauten, die zur Zeit Friedrich's von den ebenerwähnten französischen Baumeistern und ihren Nachfolgern aufgeführt worden waren: die Abteikirche San Guglielmo al Goleto (voll. 1250), die Cathedrale von Rapolla (erb. 1253) endlich den octogonen Campanile der Basilica von Monte S. Angelo, nach dem Muster der Thürme von Castel del Monte 1270 von zwei einheimischen Meistern errichtet. Auch das letzte dieser Werke, obschon zur Zeit Carl I. von Anjou entstanden, kann doch nicht unter dem Einfluss der von ihm beschäftigten französischen Architekten erbaut sein, denn ihre Arbeiten datiren alle erst nach 1270, sondern es muss als der letzte Ausläufer der Schule betrachtet werden, die schon vor und unter Friedrich II. thätig war, und die sich durch ihre champagne-burgundische Herkunft und den derselben entsprechenden Charakter ihrer Werke ganz augenfällig von den unter provençalischen Einflüssen schaffenden französischen Architekten Carl's von Anjou unterscheiden. *C. v. Fabriczy.*

Ein neues Sculpturwerk Francesco Laurana's macht E. Müntz in einer jüngst veröffentlichten Studie bekannt (Le sculpteur Laurana et les monuments de la Renaissance à Tarascon, im vierten Bande, 1897, der Fondation Piot, Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres). Es ist dies das in der Kirche Sainte-Marthe zu Tarascon, an der Seitenwand der Treppe zur Krypta angebrachte Grabdenkmal des 1476 verstorbenen Partisans des Königs René von Anjou, Jean de Cossa, der ihm aus Neapel nach der Provençe gefolgt und zum Gouverneur der genannten Provinz erhoben worden war (wie dies Alles die Inschrift des Monuments berichtet). Von den zahlreichen Autoren, die sich mit dem Werke mehr oder weniger ausführlich bisher beschäftigt hatten, und deren Ansichten darüber Müntz auszugsweise mittheilt (wir vermissen darunter nur diejenige W. Lübke's, der darin ganz richtig „das früheste Monument der Renaissance auf französischem Boden, das unbedingt einem Italiener zuzuschreiben ist", erkannt hatte; s. dessen Aufsatz: Zur französischen Renaissance, No. XXXV der deutschen Bücherei, Breslau, Schottländer S. 30) war es Courajod (im Musée de sculpture comparée au Trocadéro; Paris 1892 p. 140) der zuerst auf dessen wahrscheinliche Herkunft aus der Werkstatt Franc. Laurana's hinwies. Wir wissen in der That dass er von 1477 an bis zu seinem Tode (um 1490) bei einem zweiten

oder dritten Aufenthalte in Frankreich mehrere Sculpturwerke ausführte: das Grabdenkmal des Bruders Königs René's in der Kathedrale zu Mans († 1473), das Monument des h. Lazarus in der Kirche de la Major zu Marseille (1477 ff.), die Ancona der Kreuztragung in St. Didier zu Avignon (1481). Ausserdem hatte er schon bei seinem ersten Aufenthalt in Frankreich die Medaille Cossa's (1466) gegossen, — Indizien genug, die darauf hinweisen, dass ihm nach dem Tode des letzteren von dessen Sohne und dem König René auch die Ausführung von seinem Grabdenkmal wird übertragen worden sein, und die eine gewichtige Stütze erhalten durch die stilistische Uebereinstimmung zwischen dem in Rede stehenden und den übrigen oben angegebenen urkundlich bezeugten Werken des Meisters. Nur zwei wappenhaltende Genien zu Seiten der die Rückwand des Denkmals über der auf einfach kastenförmigem Sarkophag ruhenden Statue des Todten einnehmenden Inschriftstafel, sowie die Arabesken der die letztere umrahmenden Pilasterarchitektur erscheinen unserm Verfasser zu weich, zu leicht und graziös bewegt für die sonstige Art Laurana's. Er ist geneigt, dafür die Mitarbeiterschaft Tomaso Malvito's aus Como anzunehmen, die ja für den Marseiller Altar urkundlich feststeht. Referent kennt den letzteren nicht, findet aber — soweit photographische Nachbildungen einen Vergleich ermöglichen — den Stil und die Arbeit der Ornamente am Cossagrabmal von denjenigen an den bisher einzig urkundlich nachgewiesenen Werke Tomaso's, der Krypta im Dom und dem Monument Mariano d'Alagni in S. Domenico zu Neapel (1507) völlig abweichend, und zwar zum Vortheil der um 30 Jahre älteren tarasconeser Arbeit.

Ausser der letzteren macht Müntz auch noch auf eine Wandnische im Schlosse zu Tarascon aufmerksam, deren klassische Pilasterumrahmung in der Umgebung des sonst durchaus gothischen Baues sie oder zum Mindesten ihren Entwurf unserm italienischen Meister zuweist. Weniger sicher erscheint ihm eine gleiche Attribution für die beiden Büsten des Königs René und seiner Gemahlin, welche aus dem Schlosse, wo sie sich ursprünglich befanden, während der Revolution entwendet und nach manchen Schicksalen in die Stadtbibliothek gelangt sind. Ihr arg verstümmelter Zustand erlaubt es nicht zu einer Entscheidung darüber zu gelangen, ob auch sie mit Laurana in Zusammenhang zu bringen wären.

C. v. F.

Pietro Vanini d'Ascoli, ein hervorragender Meister der Goldschmiedekunst des Quattrocento in den Marken, von dessen Existenz wir bisher nur durch gelegentliche Erwähnung seines Namens bei einigen Localschriftstellern Kunde besassen, wird durch eine interessante, mit vortrefflichen heliotypischen Reproductionen der Arbeiten des Künstlers ausgestattete Studie E. Bertaux's in die Kunstgeschichte eingeführt (Ascoli Piceno et l'orfèvre Pietro Vanini in den Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole française de Rome t. XVII, 1897 livr. 1). Ausser der Mon-

stranz in der Kathedrale zu Bovino, die mit dem Namen unseres Meisters: Mo. Pietro Vanini d'Ascoli und der Jahreszahl 1452 bezeichnet ist, ausser einem Reliquiar noch ganz gothischen Stils in S. Francesco zu Amatrice, das die erst bei einer neuerlichen Restauration verschwundene aber durch litterarische Tradition erhaltene Bezeichnung: Petrus Asculeus 1472 trug, und einem Prozessionskreuz im Dom zu Osimo, bezeichnet mit: Petrus Vanini de Esculo, weist Bertaux ihm das Armreliquiar des h. Emidius v. J. 1482 im Dom zu Ascoli, das reiche gothische Ostensorium von S. Egidio in Castignano bei Offida (dat. 1488), zwei Kreuze in Pinaco und Preta (beides unbedeutende Oertchen in der Umgebung von Amatrice), dann aber vor Allem die lebensgrosse silberne Statue des h. Emidius im Dom zu Ascoli, bez. als: Petri et Francisci opus zu, ein ausgezeichnetes Werk, entstanden i. J. 1487, das unserm Meister nicht nur die erste Stelle unter den Goldschmieden jener Gegenden, weitaus über den bisher den Primat in diesem Kunstzweige beanspruchenden Nicolà di Guardiagrele (s. Repertorium XV, Heft 1) sichert, sondern ihn geradezu unter die Zahl der hervorragenden Bildner des Quattrocento reiht. Die Identification des auf dem Werke sich nennenden Petrus mit unserm Künstler ergiebt sich daraus, dass gewisse physiognomische Eigenheiten und gewisse Motive der Draperien gleicherweise an den Figuren des mit seinem vollen Namen bezeichneten Processionskreuzes zu Osimo und an der Statue des h. Emidius zu Ascoli wiederkehren. Auch reiht sich das Entstehungsjahr der letzteren gut in die Folge der übrigen Arbeiten Pietro's ein und dass er auf einem für seine Vaterstadt gearbeiteten Werke es nicht für nöthig erachtete, sich anders als mit seinem Taufnamen zu bezeichnen, ist ganz erklärlich. Ueber seinen Genossen Franciscus konnte Bertaux nichts eruiren. Wie Nicolà di Guardiagrele den Stil Ghiberti's nachgeahmt hat, so lässt sich Pietro Vanini durch Donatello inspiriren: seine Gekreuzigten an den Crucifixen von Osimo und noch mehr von Preta verrathen bis zur Draperie des Lendentuches herab das Vorbild des Christus am Kreuze in der Capp. Bardi zu S. Croce, und der h. Emidius ist in Auffassung und namentlich im Arrangement der Gewänder ein würdiger, wenn auch ruhigerer Nachfolger der hh. Ludwig, Antonius, Prosdocimus in S. Croce und im Santo zu Padua. *C. v. F.*

Patrizierhaus „zur Leiter“ in Constanz am Bodensee. Die Kunstfreunde von Constanz beklagen lebhaft den 1897 erfolgten Abbruch des altehrwürdigen Patrizierhauses „zur Leiter“. Es lag am Eingange zur Zollern-Strasse, gegenüber der gothischen Sanct Stephans-Basilica; ein reiches Renaissance-Portal mit cassettirter Bogenlaibung führte in den Hausflur und liess das leicht erkennbare Portrait-Medaillon Kaiser Carl V. darauf schliessen, dass der schmucke Bau bald nach 1548 entstanden ist. Auf der nördlichen Seite grenzte „zur Leiter“ an eine überaus malerische

gothische Häusergruppe, welche nunmehr niederem Speculationstriebe zum Opfer fiel. Zum Glücke ist es dem Constanzer Ehren-Conservator Leiner gelungen, wenigstens das erwähnte interessante Hauptportal käuflich zu erwerben und dafür Sorge zu tragen, dass es im wohlbekannten Rosgarten-Museum seine dauernde Aufstellung findet.

Architekt *Franz Jacob Schmitt* in München.

Wandmalereien im ehem. Cistercienserinnen-Kloster Seligenthal. Bei einer neuerlichst erfolgten Restauration der Sanct Afra-Kapelle des am linken Isar-Ufer nächst Landshut gelegenen Cistercienser-Nonnenklosters Seligenthal haben sich unter der Tünche werthvolle Wandmalereien ergeben, welche man von jeder Auffrischung verschont hat. Zur Darstellung ist in einer der zugemauerten Nischen der gothischen Chorfenster die nahezu lebensgrosse Gestalt eines heiligen Georg gekommen, sowie in den Laibungen des mittleren zweitheiligen Maasswerks-Fensters die unter-lebensgrossen Gestalten der beiden Apostelfürsten Sanct Petrus und Sanct Paulus. Die Wandmalereien dürften im Laufe des XV. Jahrhunderts zur Ausführung gelangt sein, da bekanntlich den Klöstern des Cistercienser-Ordens figürliche Malereien untersagt waren und man in den ersten Jahrhunderten, nach der 1115 durch Sanct Bernhard erfolgten Gründung, diese Vorschrift auch gewissenhaft beobachtet hat.

Architekt *Franz Jacob Schmitt* in München.

Zum Bau der Florentiner Domkuppel.

Von Dr. **Alfred Doren.**

Es dürfte wohl schwerlich ein Problem der modernen Kunstgeschichte, im Besonderen der Baugeschichte, geben, zu dem so lebhaft, so vielseitig Stellung genommen worden wäre wie zum Kuppelbau der Florentiner Kathedrale; Historiker wie Techniker haben sich in gleicher Weise um Aufhellung der verschiedenen Dunkelheiten bemüht, und es mochte fast scheinen, als ob nach den mehr oder minder eingehenden Erörterungen von Guasti[1]), Boito[2]), Nardini[3]), Milanesi[4]), Holtzinger[5]), Frey[6]), Fabriczy[7]) (um nur die Wichtigsten zu nennen), nach den technischen Détailbeschreibungen von Laspeyres[8]), Durm[9]) und vor Allem Stegmann[10]), Neues zur Lösung des Problems nicht mehr gesagt werden könne. Und doch blieb auch in den neuesten Arbeiten — vor Allem in dem grundgelehrten und besonnenen Werke von Fabriczy — noch manches Fragezeichen stehen, und nur immerhin gewagte Kombinationen schwer zu verbindender Ueberlieferungsfragmente vermochten oft den nöthigen causalen und chronologischen Zusammenhang herzustellen.

War man doch für das technische Detail des Kuppelbaues fast ausschliesslich auf jene berühmte Beschreibung des — aller Wahrscheinlichkeit

---

1) C. Guasti: La cupola di Santa Maria del Fiore (Firenze 1857).

2) Cam. Boito: Il duomo di Firenze e Francesco Talenti (1865).

3) A. Nardini Despotti Mospignotti: Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del Duomo di Firenze (Livorno 1885).

4) G. Milanesi: Operette istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti (Firenze 1887).

5) Filippo Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti, herausgegeben von H. Holtzinger (Stuttgart 1887).

6) Le vite di Filippo Brunelleschi etc., herausgegeben von C. Frey (Berlin 1887).

7) C. v. Fabriczy: Filippo Brunelleschi (Stuttgart 1892).

8) P. Laspeyres: Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien (Berlin 1882).

9) J. Durm: Die Domkuppel in Florenz und die Kuppel der Peterskirche in Rom (Berlin 1887).

10) Widmann und Geymüller (fortgesetzt von Stegmann): Die Architektur der Renaissance in Toscana.

nach von Brunellesco und Ghiberti gemeinsam hergestellten — Kuppelmodells vom Jahre 1420 angewiesen, die uns in der, lange Zeit nach Milanesi's Vorgang dem berühmten Florentiner Humanisten Manetti zugeschriebenen Vita Brunellesco's erhalten, von Vasari mit rhetorischen, nichtssagenden Zusätzen und sinnentstellenden Abänderungen versehen und seitdem von fast allen neueren Bearbeitern der Frage wieder abgedruckt und commentirt resp. übersetzt worden ist. — Nun hat allerdings die im letzten Jahre durch Chiapelli in Pistoia entdeckte und von ihm publicirte zweite Handschrift der Vita — durch die der Beweis gegen Manetti's Autorschaft geführt wurde — zugleich mit andern werthvollen Ergänzungen und besseren Lesarten auch in der Wiedergabe unserer Denkschrift manche Textvarianten gebracht, die sich zum Theil wenigstens als Verbesserungen[11]) erwiesen; und man wäre bei weiteren Deutungsversuchen jedenfalls gezwungen worden, diese Handschrift neben derjenigen der Magliabecchiana mit in Betracht zu ziehen.

Immerhin blieb auch so die Ueberlieferung der wichtigen Urkunde selbst nach den Forderungen historischer Quellenkritik die denkbar ungünstigste: sie liegt uns vor in dem Werke eines aller Wahrscheinlichkeit nach etwa 50 Jahre später schreibenden Schriftstellers, der wiederum nicht in der Originalfassung, sondern in secundärer oder gar, wie Chiapelli bewiesen zu haben scheint[12]), tertiärer Form auf uns gekommen ist; sie giebt sich zwar ausdrücklich als Copie eines Documents aus, das sich in einem vom Proveditore dell' opera angefertigten Libro di creditori e debitori di legnami e di marmi befinden soll; aber dieses Buch ist auf irgend eine Art aus dem sonst so reichhaltigen Archiv verschwunden. Eine gleichzeitige Niederschrift des Memorandum schien nicht mehr vorhanden. Und doch existirt eine solche — und man darf sich vielleicht wundern, dass es Niemandem bisher eingefallen ist, die Bücher der Wollenzunft aus der damaligen Zeit, als die der eigentlichen Leiterin und Beaufsichtigerin des Baues, alle einer gründlichen Durchsicht zu unterwerfen, nachdem Guasti in seinem verdienstvollen Buche nur die „Deliberazioni“ derselben zu diesem Zwecke durchsucht und abgeschrieben hatte. So konnte es kommen, dass diese, vielleicht die einzige erhaltene gleichzeitige Copie der Denkschrift Brunellesco's wie durch Zufall mir, dessen Studien auf ganz anderen, wirthschaftgeschichtlichen Gebieten liegen, in die Hände fiel.

Indem ich dieselbe nun im Folgenden publicire, muss ich es als Laie in der Kunst- und Baugeschichte den besser Unterrichteten überlassen, alle die Folgerungen zu ziehen, die der in Manchem veränderte Text für die Erklärung der technischen Schwierigkeiten zu ziehen gestattet. Nur einige Worte mehr historisch-kritischer Natur dürfen wohl in Kürze vorausgesandt werden.

---

[11]) Allerdings zum Theil auch als Verschlechterungen, z. B. alteza statt el terzo in Abschnitt 6; il beccatello statt imbeccatellato, und $^1/_2$ statt $^1/_3$ in Abschnitt 9; fare statt murare in Abschnitt 12.

[12]) Vgl. auch unten S. 254.

Was zunächst die Ueberlieferung betrifft, so befindet sich die Denkschrift am Schlusse eines Protokolls vom 30. Juli 1420 in den Büchern der sogenannten „Partiti, Atti e Sentenze dell' Arte della Lana", Bücher, in denen von Tag zu Tag die von den versammelten Zunftkonsuln geleiteten Verhandlungen vom Notar der Zunft eingetragen wurden. Die Einleitung, die der eigentlichen Denkschrift vorangeht, enthält fast nur die üblichen stereotypen Phrasen, die jedem Beschluss einer Florentiner Behörde vorangehen und aus denen man Thatsächliches selten erfährt: indessen hören wir hier zum ersten Mal, dass das Bauprogramm der — in der Urkunde selbst nicht genannten — Meister thatsächlich von der Kuppelbaubehörde zum Beschluss erhoben wurde, und dass dies erst am 30. Juli und nicht, wie man bisher allgemein angenommen hatte, schon am 16. April geschah. — In der That waren in der Sitzung vom 16. April nur Brunellesco, Ghiberti und Battista d'Antonio zu Proveditoren des Kuppelbaues ernannt worden, ohne dass von der Vorlage des Bauprogrammes die Rede wäre;[13]) und erst am 24. April erhalten Brunellesco und Ghiberti Bezahlung für ihre „bis zu diesem Tage auf die Anfertigung des Modelles verwandte Mühe" — während die Ausgaben für sonstige Arbeiten an dem Modell erst am 15. Juni gebucht werden. Wodurch der Zeitraum von Ende April bis Ende Juli ausgefüllt wird, ist mit Sicherheit nicht zu sagen: vielleicht wird man aus dem Wortlaut der Einleitung[14]) den Schluss ziehen dürfen, dass, nachdem das Modell selbst bereits von der Dombaubehörde acceptirt war, nun noch einmal von ihr mit der ihr eigenen Vorsicht über die dazu eingereichte Denkschrift, die die Ausführungsbestimmungen im Einzelnen enthielt, wiederholte Berathungen mit Sachverständigen gehalten wurden — sodass der definitive Ausführungsbeschluss sich bis zum 30. Juli hinausschob. Jedenfalls schliesst sich dann der Beginn der Maurerarbeiten (8. August) unmittelbar an, während bei der früheren Annahme zwischen der Beschlussfassung am 16. April und dem Beginn der Ausführung eine schwer zu motivirende Lücke klaffte.

---

[13]) Hierdurch werden auch die von Fabriczy (Brunellesco S. 73 f.) geäusserten Bedenken erledigt, die durch seinen eigenen Erklärungsversuch nicht beseitigt werden. Denn es wäre doch merkwürdig genug, wenn in dem Ernennungsdecret der Proveditoren mit keinem Worte des Modelles gedacht worden wäre, falls dieses schon damals sammt der Denkschrift vollendet der Baubehörde vorlag. Vgl. auch unten S. 255.

[14]) Habitoque super predictis et in dicto modello contentis colloquio ... cum quam pluribus de huiusmodi materia praticis ... Das kann sich doch nur auf die Denkschrift, nicht auf das Holzmodell beziehen, wie es denn auch später heisst, als unmittelbare Ueberführung zur Denkschrift selbst: cuius quidem modelli volgari sermone scripti tenor talis est. Auch erscheint es ganz natürlich, dass gerade über die technischen Details — Baumaterial etc. —, die durch das vorgelegte Holzmodell nicht erledigt wurden, noch einmal Berathungen im Sommer 1420 gepflogen wurden. Man wird also annehmen dürfen, dass die Denkschrift etwa im Mai eingereicht, am 30. Juli definitiv genehmigt wurde.

Kommen wir nun zur Betrachtung der Denkschrift selbst, so finden wir das, was die Art der Ueberlieferung bereits wahrscheinlich machte, durch eine inhaltliche Prüfung des Textes bestätigt: wo derselbe von den bisher bekannten beiden Handschriften der Vita anonyma abweicht, bedeutet die neue Lesart eine Verbesserung des Sinnes, ja giebt an manchen Stellen erst die Möglichkeit einer einfachen Deutung, wo bisher nur grammatikalische und logische Kunststücke einen einigermassen erträglichen Sinn ergaben; wo sich Zusätze finden, fügen sie sich dem Zusammenhang gut ein; und nur an denjenigen Stellen, an denen Worte, die sich übereinstimmend in beiden Handschriften der Vita finden, in unserem Text fehlen, wird man den Zweifel nicht abweisen können, ob diese Auslassungen nicht dem protocollführenden Notar der Wollenzunft zur Last zu legen sind.

Durchweg ist in unserem Text der Indicativ beibehalten, während er sich, wenn man Fabriczy[15]) folgt, in den Handschriften der Vita im Gegensatz zu dem durchgängig angewandten Conjunctiv nur dort findet, wo es sich „um feststehende Normen und schon vollendete Thatsachen handelt". Dies kann nicht reiner Zufall sein; vielmehr wird man es als Beweis betrachten dürfen, dass das Exemplar der Denkschrift in den Büchern der Opera, auf das die Copie in der Vita anonyma zurückgeht, eben in diesem Punkte von unserem Text verschieden war[16]): ja, wir dürfen weiter daraus folgern, dass, wenn dieser sich deutlich als den Originalbericht der Künstler ausgiebt, wir, wie schon Frey und Fabriczy richtig vermutheten, in dem Text der Vita nicht diesen Rapport selbst zu erblicken haben; nur dürfen wir nicht mit diesen beiden Forschern darin den „amtlichen, notariell redigirten Beschluss der Dombaubehörde" erkennen, sondern eine auf Grund dieses Beschlusses, der eben in unserem Text erhalten ist, entstandene Wiederholung der Denkschrift, in der diese selbst nicht mehr als Darlegung (indicativisch), sondern als Anweisung (conjunctivisch) erscheint.[17]) Eine solche Copie mochte entweder dem Proveditore dell' opera von der Kuppelbaubehörde übergeben oder von ihm selbst zu eigenem Gebrauche angefertigt worden sein.

Um nun kurz die wichtigsten Abweichungen unseres Textes von den beiden Handschriften der Vita zu erwähnen, so giebt schon im ersten Absatz „volta" an Stelle von „lunga" einen klareren Sinn; war man doch bisher genöthigt, für lunga die Deutung „s' allunga" einzusetzen, um überhaupt den dem Zusammenhang nach einzig möglichen Sinn herzustellen, während durch die neue Lesart jede Schwierigkeit gehoben wird. In

---

[15]) Fabriczy a. a. O. S. 89 und S. 125 Anm. 1.

[16]) Denn dass etwa der Verfasser der Vita mit so feinsinniger Unterscheidung im Allgemeinen den Conjunctiv eingesetzt, an jenen wenigen Stellen den Indicativ stehen gelassen haben sollte, ist doch mehr als unwahrscheinlich; auch giebt dieser ja ausdrücklich seine Abschrift als „copia in propria forma" aus.

[17]) Darauf deuten auch die Einleitungsworte: „la quale cupola ne' detti modi e forma si dee murare," die sich nur im Text der Vita finden, in dem unseren aber fehlen.

Abschnitt 4, der über die 24 zwischen den beiden Kuppelwölbungen angebrachten Sporne handelt, wird das „leghi“, das das Codex Pistoiesis in singularischer Form gegenüber dem ganz unsinnigen „lunghe“ der Magliabecchianahandschrift eingesetzt hat, durch unseren Text („legano“) bestätigt. Im vorletzten Abschnitt tritt murisi (pyramydali) an die Stelle von „muovansi“ der beiden Handschriften der Vita; und ob man nun hier mit Fabriczy u. A. „verjüngen“, oder, wie Stegmann — um den Text mit der späteren thatsächlichen Ausführung, bei der die Aussenkämme nicht verjüngt sind, in Einklang zu bringen —, „steigen pyramidenförmig auf“ übersetzt, in beiden Fällen erleichtert die neue Lesart die Deutung, wo man bei der alten zu gewundener Interpretation gezwungen war.

Die wenigen Stellen unseres Textes, die in der Vita fehlen, sind inhaltlich ohne grössere Bedeutung und bringen kein neues technisches Detail. Umgekehrt erscheint es von einiger Wichtigkeit, dass beide Stellen, in denen die Vita die Kuppellaterne erwähnt, in unserem Texte fehlen; denn eben, dass dies zweimal geschieht, lässt uns einen Zufall für sehr unwahrscheinlich halten und drängt zu der Annahme, dass die Erwähnung der Laterne im Rapport selbst fehlte, und als späterer Zusatz — sei es nun der Kuppelbaucommission, was am wahrscheinlichsten, oder des Proveditore, oder gar des Verfassers des Vita — anzusehen ist.[18])

Der letzte Abschnitt unseres Rapports endlich hatte bisher nach mehreren Richtungen hin zu Bedenken Anlass gegeben. So wie ihn der Codex Magliabecchianus der Vita wiedergab, störte die scheinbar unsinnige, weil unnöthige Zufügung der Worte: „e da braccia 30 in su, secondo sarà allora consiglato“; diese Worte waren dann allerdings im Codex Pistoiesis weggefallen, scheinbar zum Vortheil des Sinns, — wie unser Text jetzt beweist mit Unrecht. Denn indem dieser die Worte „da indi in su“ durch „con ponti“ ersetzt, wird ein neues wichtiges Moment der Beschreibung beigefügt, das die Möglichkeit giebt, die Hauptcaesur des Satzes erst nach dem Wort „murare“ zu setzen. Die Anweisung, dem Rath des jeweiligen Baumeisters zu folgen, wird so für zwei verschiedene Theile der Kuppelconstruction ertheilt: einmal für die „ponti“, die Hängegerüste im unteren Theil der Kuppel; zweitens aber für die gesammte Ausführung des oberen Theils von 30 Ellen an aufwärts. So giebt unser Text trotz der Wiederholung einen klaren verständlichen Sinn; er ermöglicht es uns aber auch auf das Verhältniss der beiden Handschriften der Vita einen Schluss zu ziehen. Hat nämlich die Wiederholung im ursprünglichen Text des Rapports gestanden, so steht der Cod. Magliabecchianus an dieser Stelle dem ursprünglichen Wortlaut näher, als der Codex Pistoiesis; beide bringen die falsche

---

[18]) In Abschnitt 5 fehlen in unserem Text am Schlusse die Worte „e dividansi le volte“ — ohne dass zu entscheiden wäre, ob diese ein späterer Zusatz oder vom Notar der Arte della Lana aus Versehen ausgelassen sind. Doch sind sie inhaltlich ohne grössere Bedeutung; das Gleiche gilt von den Worten in Abschnitt 7 „e cingano la volta drento.“

Lesart „da indi in su“, die den Zusammenhang entstellt; während aber der Schreiber des Magliabecchianus gedankenlos die nun sinnlos gewordene Wiederholung niederschrieb, glaubte derjenige des Pistoiesis durch Auslassung der doppelt geschriebenen Worte den Fehler wieder gut machen zu können. Dass dieser aber nicht auf den Magliabecchianus oder wenigstens nicht auf diesen allein zurückgeht, hat schon Chiapelli behauptet und die bessere Lesart „leghi“ statt „lunghe“ (s. o.) beweist es zur Genüge. Die Copie der Urkunde, die in das Proveditorenarchiv überging, dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach die den Sinn verwirrenden Worte noch nicht enthalten haben; und es bleibt nur die Annahme übrig, dass die Handschrift der Vita, auf die beide uns erhaltene Copien zurückgehen, bereits die falsche Lesart da indi in su enthielt, — während die Verschlechterung „lunghe“ statt „leghi“ auf Rechnung des Schreibers des Codex Magliabecchianus zu setzen[19]) ist, — wie andererseits falsche Lesarten wie „alteza“, „il beccatello“, „fare“ dem des Pistoiesis zur Last fallen.

Aber nicht nur an diesen Einzelheiten, sondern am gesammten Inhalt dieses letzten Abschnittes hatten mehrere Forscher bisher Anstand genommen; man konnte und wollte nicht recht glauben, dass Brunellesco und Ghiberti die Detailausführung des Kuppelbaues über 30 Ellen hinaus, wo nach Fabriczy[20]) „die eigentlichen Schwierigkeiten erst recht beginnen“, den jeweiligen Bauleitern überlassen haben sollten. Fabriczy[21]) glaubt daher, diesen letzten Satz als Zusatz der Baubehörde auffassen zu müssen, da er ja, wie schon erwähnt, mit Frey den ihm vorliegenden Text für den Ausführungsbeschluss derselben hielt; Nardini[22]) schob ihn gar dem Biographen in die Schuhe, der dadurch die von Vasari wiederholt betonte Vorliebe Brunelleschi's für Geheimhaltung seiner technischen Neuerungsideen hätte illustriren wollen. — Unser Text bringt den Beweis, dass beide Annahmen falsch sind, dass man vielmehr auch in diesem Satz einen integrirenden Bestandtheil des ursprünglichen „modello“ zu erkennen hat; ja man wird sich wohl oder übel mit der Thatsache abfinden müssen, dass Brunellesco und Ghiberti nicht nur für die Mauerung des oberen Theils der Kuppel, sondern auch für die Herstellung der „ponti“ keine bindenden Normen vorzuschreiben wagten.

Hat man aber wirklich Grund, eine derartige Zurückhaltung der beiden grossen Künstler an und für sich für so unwahrscheinlich zu halten, wie es die beiden genannten Forscher thun? — Denn wenn man auch mit Fabriczy betont, dass Brunnellesco's wesentliches Verdienst um die Domkuppel in der Bewältigung des constructiven Problems, der Wölbung ohne Standgerüst, liegt, so braucht man damit doch nicht die Annahme noth-

---

19) Denn dass die beiden erhaltenen Codices nicht auf zwei verschiedene Vorlagen zurückgehen, scheint mir eben durch die gemeinsame Uebernahme der falschen Lesart „da indi in su“ bewiesen.

20) Brunellesco S. 71, Anm. 2.

21) A. a. O.

22) A. a. O. S. 37.

wendig zu verknüpfen, dass nun alle Details der Mauerung von Anfang bis zu Ende schon im Kopf Brunellesco's ausgedacht und in der Denkschrift niedergelegt worden waren. War das Problem, ein derartiges Riesengewölbe ohne Stand- und im unteren Theil auch ohne Lehrgerüst zu beginnen, schon an und für sich ein genialer Versuch, so konnte man sich die Einzelgestaltung der kleinen Hängegerüste wohl auch für die Zeit vorbehalten, wo die Frage practisch an die Bauleiter herantrat, ohne sie schon im Programm gleichsam festzulegen; und für den oberen Theil der Kuppel — schon von 24 Ellen an — hatte man ja auch im achten Abschnitt des Programms die Wahl des Mauermaterials für die Zeit vorbehalten, wo der Bau bis zu jenem Punkte vollendet sein würde.

Vielleicht steht diese Frage aber mit einer anderen in einem gewissen Zusammenhang, auf die die zweite Urkunde, die ich im Folgenden publicire, ein in mancher Hinsicht neues Licht wirft. Es handelt sich um das schon einmal erwähnte Decret vom 16. April 1420, durch das Brunellesco, Ghiberti und Battista d'Antonio[23]) zu Proveditoren des Kuppelbaues ernannt werden. Von diesem kannte man bisher eine im Archiv der Opera erhaltenen Ausfertigung; sie betont in wortreicher Einleitung die grosse bisher schon aufgewandte Mühe um Herstellung der Kuppel, um Gewinnung von Modellen und Gutachten sachverständiger Meister, und überträgt den drei Genannten jenes Amt und zwar bis zur Vollendung des ganzen Baues; für Brunellesco und Ghiberti wird dann noch je ein Stellvertreter bestimmt. — Nun findet sich — wieder in den „Partite" der Arte della Lana unter dem gleichen Datum des 16. April — ebenfalls ein Protocoll jenes Beschlusses, das in mancherlei von dem in dem Opera-Archiv überlieferten abweicht. Nicht nur, dass es weit weniger Worte braucht und an Stelle der langen weitschweifigen Einleitung nur die üblichen Beschlussformeln zeigt, die Ernennung erfolgt in ihm nicht bis zum Abschluss des Baues, sondern auf unbestimmte Zeit, auf Widerruf (per donec remot fuerint); und Battista d' Antonio, der in der Urkunde der Opera gleich hinter seinen beiden Collegen und völlig gleichgeordnet mit diesen auftritt, wird hier, gleichsam anhangsweise, am Schlusse — von anderer Hand — beigefügt. Wäre es aber richtig, dass die Ernennung nicht von vornherein für die ganze Dauer des Baues erfolgt wäre, so würde dadurch erst recht begreiflich, warum Brunellesco und Ghiberti die Bestimmung mancher Details noch nicht selbst übernahmen, sondern auf spätere Zeiten verschoben; und der Rücktritt Ghiberti's vom Proveditorenamt im Jahre 1433 stünde so nicht im Widerspruch mit dem Ernennungsdecret von 1420. Die Erwähnung des Battista d' Antonio ganz am Schlusse[24]) deutet

[23]) Warum verwechselt Frey, S. 177 ff., diesen immer mit Giovanni di Banco, dem Mitarbeiter Brunellesco's und Donatello's an einem im Jahre 1418 aus Mauerwerk hergestellten Modell?

[24]) Vielleicht steht damit auch in Zusammenhang, dass, worauf Fabriczy (S. 75) hingewiesen, die Viten des Brunellesco die Ernennung des Battista d' Antonio gar nicht erwähnen.

endlich darauf hin, dass man diesen erst nachträglich den beiden schon ernannten Künstlern gleichsam als geübten Praktiker an die Seite setzte: denn als capud magister der gesammten opera del Duomo, der er war, bot er der immer vorsichtigen und misstrauischen Dombehörde eher wohl Gelegenheit zur Kontrolle und zum Eingreifen auch in der Frage des Kuppelbaues, als es den mit weitgehenden Vollmachten ausgerüsteten Proveditoren gegenüber sonst vielleicht möglich gewesen wäre.

Das Alles gestattet natürlich nicht, mit Sicherheit einen Schluss zu Gunsten unserer Fassung des Ernennungsdecrets zu ziehen; immerhin wird man zugeben müssen, dass sich mit ihr Manches in der Denkschrift besser verträgt als mit derjenigen des Operaarchivs; und auch nach dem Grundsatze jeder Kritik, dass das einfache ceteris paribus den Vorzug verdient, wird man ihr den Vorzug geben müssen. Wodurch die Veränderungen in der Urkunde der Opera entstanden sind, darüber werden sich schwer auch nur Vermuthungen äussern lassen. Wären die Bücher der Wollenzunft reicher an derartigen Mittheilungen über die Geschichte des Dom- und Kuppelbaues, dann würde eine Kontrolle von manchen Urkunden des Operaarchivs ermöglicht, die auch von den scharfsinnigsten Forschern bisher nicht alle mit voller Sicherheit interpretirt werden konnten.[25])

---

[25]) Immerhin sind diese Partite — aus der Zeit, die in Betracht kommt, circa 150 Bände — reich genug an interessanten Einzelheiten zur Geschichte des Dombaues, und wären wohl einer Durchsicht zum Zwecke der Publikation der wichtigeren werth. So weit mir, bei meiner Durchblätterung derselben, derartige Stellen aufgefallen sind, möchte ich hier in Kürze darauf hinweisen, ohne dass ich natürlich für die Vollständigkeit derselben bürgen und mit Sicherheit behaupten könnte, dass nichts von alledem schon irgendwo gedruckt vorliegt. Es sind folgende: Arte della Lana, Partite, Atti e Sentenze:

1. Auf den Dombau bezüglich:

85, 61 (29. XI, 1389) Notiz über die Via inter ecclesiam sancte Reparate et domum illorum de Vivianis.

85, 70 (12. XII. 1389) Kapelle des Cardinals Corsini im Dom.

95, 37 (7. VII. 1391) Kapelle der Rondinelli.

92 (eingelegt in das Heft 26. VI 1392). Stiftung einer Grabkapelle durch Dominus Verus Cambii de Medicis.

92 (dito; 24. VII. 1392). Wahl eines Kaplans dieser Kapelle durch die Wollenzunft.

193, 26ff., 39 u. 56 (7. VI. 1412). Legat des Bartholomeus olim Nicolai Vannis von 500 fl. zur Errichtung einer neuen Capellaneria im Dom.

136, 63 (17. VIII. 1413). 137, 37 (8. XI. 1413). Einrichtung der Sakristei auf Grund eines päpstlichen Schreibens.

138, 15 (18. V. 1414). Kapelle der Medici im Dom (s. o.).

142, 121 (17. XII. 1415). Capella S. Antonii im Dom.

187, 109 (1. III. 1441 stilo flor.) [1442]. Anfertigung von Kirchenfenstern.

191, 128 (11. VIII. 1446). Wahl Michelozzo's als Nachfolger Brunellesco's zum Baumeister der Laterne.

201, 235 (16. XII. 1457). Kapellen am Chor des Doms.

Zum Schlusse fasse ich noch einmal kurz die wichtigsten Resultate dieser Erörterungen zusammen, soweit sie für die Geschichte des Kuppelbaues selbst von Bedeutung sind.

1. Die Ernennung der Proveditoren erfolgte am 16. April, wahrscheinlich nicht bis zur Beendigung des Baues, sondern bis auf Widerruf.

2. Die Fertigstellung des Modells erfolgte erst nach dem 16. April; und später erst wurde der dazu gehörige Rapport eingereicht; die definitiven Ausführungsbestimmungen auf Grund desselben wurden erst am 30. Juli 1420 erlassen.

3. Gewisse technische Einzelheiten wurden von den Verfassern des Rapports den jeweiligen Bauleitern überlassen; so die Bestimmung des Baumaterials von 24 Ellen an aufwärts; die Ausführung der Ponti; und die Baumethode in einer Höhe von mehr als 30 Ellen.

4. Weiteren Erörterungen ist stets der in den Partite dell' Arte della Lana erhaltene Text zu Grunde zu legen.

Ich lasse nun den Text aus den Büchern der Wollenzunft folgen, indem ich daneben den Text der Vita nach dem Abdruck bei Frey (S. 88—90)[26] setze. Soweit die von Chiapelli mitgetheilte Handschrift Abweichungen von diesem zeigt, sind dieselben — die rein orthographischen ausgenommen — in Anmerkungen mitgetheilt. Runde Klammern im Text bedeuten die Hinzufügung eines durch Flüchtigkeit vergessenen Buch-

---

207, 33 (27. II. 1461) [1462]. Grabstätte des Erzbischofs Orlandus de Bonarlis im Dom.

222, 176 (4. XII. 1477). Nachträgliche Genehmigung des Fassadenmodells des verstorbenen Capud magister cupole et lanterne Antonio Manetti.

Ausserdem:

2. Or. San Michele.

Verschiedene Notizen über ein von der Wollenzunft in Auftrag gegebenes Hostium tabernaculi S. Stephani an einem Pilaster von Or. S. Michele.
— (85, 36: 24. X. 1389; — 87, 63: 30. VII. 1390; — 88, 14: 23. IX. 1390; 92, 32 20. II. 1391 [1392]; — 140, 64: 2. VIII. 1415.)

3. S. Lorenzo.

Kapelle, gestiftet von Sandro di Iacopo di Gino.
(137, 56: 5. XII. 1413; — 138, 33: 5. VI. 1414; — 139, 31: 10. X. 1414; 139, 39: 20. X. 1414.)

4. Palazzo Vecchio.

Quaedam pictura in sala palatii dominorum priorum: 144, 54 (7. VII. 1416).

Nicht erwähnt sind in dieser Liste kleinere Angaben über Wahl von Beamten der opera, Ankauf und Verkauf von Häusern, Bezahlung der Canonici und Clerici etc.

[26]) Eine erneute Vergleichung des Textes bei Frey mit dem Manuscript der Magliabecchiana, die Herr Alceste Giorgietti so gütig war in meiner Abwesenheit in Florenz vorzunehmen, hat die Genauigkeit des Drucks bei Frey bestätigt.

stabens, durch Sperrdruck sind die Stellen ausgezeichnet, in denen beide Texte von einander abweichen, durch Cursivschrift solche, die sich nur in einem von beiden finden.

I. Arte della Lana: Partite, Atti e Sentenze Vol. 149, fol. 59 tergo e 60. Die trigesimo mensis Julii.

Antedicti domini consules una cum operariis Sancte Marie del Fiore et quattuor offitialibus per dictam Artem electis supra constructione maioris cupule operis Sancte Marie del Fiore predicte cathedralis Ecclesie Florentine in sufficientibus numeris in palatio dicte Artis collegialiter congregati Attendentes ad constructionem dicte maioris cupule Ecclesie prelibate. Et considerantes legem in consilio dicte Artis formatam sub die 20 mensis novembris 1419 disponentis in effectu de electione dictorum quattuor offitialium et de balia, auctoritate et potestate eisdem consulibus una cum operariis et dictis quattuor offitialibus concessa circa constructionem, hedificationis ipsius maioris cupule. Et considerantes auctoritatem, potestatem et baliam eis per dictam legem et reformationem concessam. Cupientes itaque pro honore ipsius Artis iuxta posse et quo citius fieri potest ad perfectionem constructionis ipsius hedifitii devenire. Et considerantes modellum de quo infra fit mentio. Credentes supra forma et tenore ipsius modelli suo recto ordine procedere, ut convenit ad honorem comunis et dicte Artis. Habitoque supra predictis et in dicto modello contentis conloquio et consilio cum deliberatione matura inter eosdem dominos consules, operarios et offitiales predictos et cum quam pluribus de huiusmodi materia praticis et expertis, premisso, facto et celebrato inter eosdem solempni et secreto scruptineo et ottempto partito secundum formam et ordinamenta dicte Artis vigore ipsorum offitii etc. (sic!) omnique modo etc. (sic!) providerunt, ordinaverunt et deliberaverunt.

Quod per dictos offitiales ad constructionem cupule antedicte procedatur et procedi possit et debeat modis, ordinamentis et formis infrascriptis, prout et sicut et quemadmodum continetur et fit mentio in modello infrascripto. Et providentes quod quidquid per dictos offitiales et secundum tenorem dicti modelli factum fuerit, valeat et teneatur et executioni mandetur ac si factum foret per totam dictam Artem. Cuius quidam modelli volgari sermone scripti tenor talis est:

	Copia 1420.
Qui appresso fareno memoria partiticularmente di tutte le parti si contengono in questo modello facto per esempro della cupola magiore.	Qui apresso faremo menzione di tutte le parti, che si contengono nel modello fatto per exenpro della cupola magiore; *laquale cupola*[1] *ne detti modi e forma*[2]) *si dee murare:*

[1]) fehlt im Cod. Pist.
[2]) „ „ „ „

1. Imprima la cupola da lato dentro e volta a misura del quinto acuto, neglangoli (negl' a.). Ed e grossa nella mossa da piè braccia tre e quarti tre. E piramidalmente segue sichè nella fine congiunta nell' occhio di sopra rimane grossa br. $2^1/_2$.

2. Fassi una altra cupula di fuori sopra questa per conservalla dal umido, e perche torni piu magnifica e gonfiante. Ed e grossa nella sua mossa da pie braccia uno e quarti uno; e piramidalmente segue in sino al'occhio di sopra rimane braccia $^2/_3$.

3. Il vano, che rimane tra l'una cupula e l'altra si e dappie br. 2 nel quale vano si mectono le scale per potere cerchare tucto tra l'una cupola e l'altra; et finisce il decto vano al'occhio di sopra braccia $2^1/_3$.

4. Sono facti 24 sproni, cioe 8 neglangoli e 16 nelle faccie; ciascuno sprone deglangoli (degl' a.) *e* grosso da pie braccia 7 dalla parte di fuori; e nel mezzo di decti angoli in ciascuna faccia si e due sproni, ciascuno grosso dappie braccia 4, e legano insieme le decte due volte, e piramidalmente murati insino alla somità dell' occhio per iguale proporzioni (e).

5. I decti ventiquattro sproni, colle decte cupule sono cinti intorno di sei cerchi di forti macigni e

1. Inprima la cupola da lo lato di drento lungha a misura di quinto acuto nelli angoli, e grossa nella mossa da pie braccia $3^3/_4$ e piramidalmente si muri, sicche nella fine congunta con l'occhio disopra, *che a (ha) a essere fondamento e basa della lanterna,* rimangha grossa braccia $2^1/_2$.

2. Faciasi un altra cupola di fuori sopra questa per conserualla dallo umido, e perche *la* torni piu magnifica e gonfiata; e sia grossa nella sua mossa da pie braccia $1^1/_4$ e piramidalmente seghui[3]) *che* insino allo occhio rimangha braccia $^2/_3$.

3. El uano, che rimarra da[4]) l'una cupola al' altra sia da pie braccia 2, nel quale uano si metta le scale per potere cercare[5]) tutto[6]) tra l'una cupola e l'altra, e finisca el detto uano a l'occhio di sopra braccia $2^1/_3$.

4. Sieno fatti 24 sproni, che 8 ne sieno negli angoli et 16 nelle faccie, cascuno sprone negli[7]) angoli grosso dappie braccia 7. Dalla parte di *drento e di* fuori nel mezo di detti angoli in cascuna faccia sia due sproni, cascuno grosso dappie braccia 4, e lunghe[8]) insieme le dette due uolte e piramidalmente murate *insieme* insino alla somita dello occhio *inchiuso da la lanterna* per ighuale proporzione.

5. I detti 24 sproni con le dette cupole sieno cinti intorno di 6 cerchi di forti macigni[9]) e lunghi e bene

[3]) segni im Cod. Pist.
[4]) fra „ „ „
[5]) cerchiare „ „
[6]) fehlt „ „ „
[7]) delli „ „ „
[8]) leghi „ „ „
[9]) macinghi „ „

lu(n)ghi e bene sprangati di ferro stagnato; e di sopra a decti macigni *sono* catene di ferro, che cerchiano intorno le decte volte con loro sproni. Assi a murare di sodo nel principio braccia $5^1/_4$ per alteza, e poi seguire li sproni.

6. Il primo e secondo cerchio *e* alto braccia 2, el terzo el quarto cerchio *si e* alto braccia $1^1/_3$, el quinto el sexto cerchio alto braccia 1; mal primo cerchio dappiè si è oltraccio aforzato con macigni lunghi per lo traverso, siche l'una cupola et l'altra si posi in su decti macigni.

7. E al alteza d'ogni dodici braccia o circa delle decte volte sono volticciuole a botti tra l'uno sprone e l'altro per andito intorno alle decte cupole e sotto le dette volticciuole tra l'uno sprone el l'altro sono catene di quercia grosse, che legano i decti sproni el in su decti legni una catena di ferro.

8. Gli sproni *sono* murati tucti di macignio e pietra forte e' *mantegli overo* le faccie delle cupole tutte di pietra forte legate cogli sproni *per* insino al' alteza di braccia 24, e da indi in su, si murera di mactoni o di spugna, secondo si deliberra per chi allora l'arà a fare, *ma* piu legiere materia che pietra.

9. Farassi uno andito di fuori sopra gli *otto* occhi di sotto imbecchatellato con parapecti trasforati, e d'altezza di braccia 2 o circa al' avenante delle trebunecte di sotto; o veramente due anditi, l'uno sopra

sprangati di ferro stagnato; e di sopra a detti macigni catene di ferro, che cingano dintorno la detta uolta con loro sproni. Assi (si ha) a murare di sodo nel prencipio braccia $5^1/_4$ per alteza, et poi seghuano gli sproni, *e dividansi le uolte.*

6. El primo e secondo cerchio (sia) alto braccia 2, el terzo[10]) et $^1/_4{}^0$ (quarto) alto braccia $1^1/_3$ el (le'. l'.) 5^0 et 6^0 cerchio[11]) alto braccia 1; ma el primo cerchio dappie sia oltre accio (a cio) afforzato con macigni lunghi per lo trauerso, si che l'una uolta e l'altra della cupola si posi in su detti macigni.

7. E nella alteza d'ogni braccia 12 o circa delle dette uolte siene uolticiuole a botti tra l'uno sprone et l'altro per andito alla detta cupola, e sotto le dette uolticiuole tra l'uno sprone e l'altro sieno catene di querca (quercia) grosse, che leghino e detti sproni *e cingano[12]) la uolta drento,* e in su dette quercie una catena di ferro.

8. Gli sproni murati tutti di *pietra di* macigno e pietra forte e le facie della cupola tutte di pietra forte, leghate con isproni insino all' alteza di braccia 24, e da indi in su si muri di mattoni o di spugnia, secondo *che* si diliberra per chi allora l'ara affare (a f.) piu leggieri che pietra.

9. Faciasi 1^0 andito di fuori sopra gli occhi, *che sia* di sotto inbeccatellato[13]) con parapetti straforati e d'alteza di braccia 2 in circa, all' auenante delle tribunette di sotto, o ueramente due anditi, l'uno sopra

---

10) altezza im Cod. Pist.
11) fehlt " " "
12) cinghino " " "
13) il beccatello im Cod. Pist.

l'altro, 'n su una cornice bene ornata, e l'andito di sopra sia scoperto.

10. L'acque della cupola termino in su una racta di marmo, larga uno terzo di braccio e gitti l'acqua in *certe* doccie di pietra forte murate sotto la racta.

11. Farannosi 8 cresste di marmo sopra glangoli (gl'a.) nella superficie della cupola di fuori, grosse come si ricchiede *e* alte braccia 1 sopra la cupola, scorniciate e a tecto, larghe braccia 2 di sopra sicchè braccia 1 sia dal colmo alla gronda d'ogni parte e murisi pirramidali dalla mossa insino alla fine.

12. Murisi le cupole nel modo sopra decto sanza alcuna armadura, massimamente insino a braccia trenta; ma con ponti in quel modo sarà consigliato e diliberato per quegli maestri che l'aranno a murare; e da braccia trenta in su secondo sarà allora consigliato, perchè nel murare la praticha insegnerà quello che ss'ara a seguire.

l'altro insununa (in su una) cornicie bene ornata; e l'andito di sopra sia scoperto.

10. L'aque della cupola terminino in su una ratta di marmo, largha braccia $^1/_3$[14]), e gietti l'aqua in doccie di[15]) pietra forte, murate sotto la ratta.

11. Facciasi 8 creste di marmo agli angoli nella superficie della cupola di fuori, grossi come si richiede, alti braccia 1 sopra la cupola, scornicate e a tetto, larghe braccia 2 di sopra, siche braccia 1° sia dal colmo della gronda da ogni parte, e muouansi piramidali dalla mossa *loro* insino al fine.

12. Murinsi le cupole nel modo di sopra sanza alcuna armadura, masime insino a braccia 30; ma da indi in su in quel modo *che* sara consiglato e diliberato per que maestri che l'aranno a murare e da braccia 30 in su, secondo sara allora consiglato[16]), perche nel murare[17]) la pratica insegnia quello che s (s'ha) a seghuire.

finis[18]).

II. (Ibid. 148, Fol. 61 t. 16, IV. 1420.)

Item supradicti domini consules ut supra collegialiter congregati una cum operariis opere Se. Reparate de Florentia et cum illis quattuor electis super hedificatione et constructione cupule maioris dicte opere vigore, auctoritate et balia eis concessis per ordinamenta dicte Artis omnique modo servatis servandis secundum formam ordinamentorum dicte Artis eligerunt, nominaverunt et deputaverunt infrascriptos vid. Filippum alias Pippum Ser Brunelleschi et Nencium Bartolucci in magistros et seu caput magistros ad providendam et ordinandam constructionem et hedificationem dicte maioris cupule per donec remoti fuerint cum salario

[14]) $^1/_2$ im Cod. Pist.

[15]) per " "

[16]) Die Worte e da bis consiglato fehlen im Cod. Pist.

[17]) fare im Cod. Pist.

[18]) fehlt " " "

flor. trium pro quolibet eorum et quolibet mense. Et deficiente primo in eius loco vid. talis deficientis eligerunt et deputaverunt Jullianum . . .[19] vocatum Pisello. Et alio secondo deficiente etiam in eius loco vid. talis secundi deficientis Eligerunt et deputaverunt dominum Johannem . . .[19] de Prato ad predicta omnia exequendum cum salario tempore et modis suprascriptis[20]. Ac etiam una cum suprascriptis similiter eligerunt Battistam Anthonii ad predicta exequenda cum eodem salario computata omni provisione etc.

[19]) Die Punkte im Original!
[20]) Von hier an andere Tinte!

Die Handzeichnungen der „Uffizien" in ihren Beziehungen zu Gemälden, Sculpturen und Gebäuden in Florenz.

Von **Emil Jacobsen.**

Nachfolgender Aufsatz enthält die Resultate meiner Nachforschungen über die Beziehungen, welche die Handzeichnungen in der Uffiziengalerie in irgend welcher Hinsicht zu Gemälden, Sculpturen und Gebäuden[1]) in Florenz und nächster Umgebung haben dürften. Dieser Aufsatz kann demnach auch als Erweiterung und theilweise als Kritik des von P. N. Ferri verfassten Katalogs der Sammlung gelten, welcher einen Bestandtheil der von dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts ausgegebenen „Indici e Cataloghi" bildet.

Diesen Katalog, der noch nicht im Buchhandel zu haben war und auch nicht in der Galerie verkauft wurde, habe ich, soweit er damals (1896) vorgeschritten war, in dem Uffizio des Directors, erst als ich die nicht aufgestellten Blätter besichtigen wollte, kennen gelernt.[2]) Wenn also meine Arbeit ursprünglich ganz unabhängig von dem officiellen Katalog ausgearbeitet ist, so habe ich doch, nach meiner Bekanntschaft mit dem damals veröffentlichten Theil desselben, meine sowohl in positiver wie negativer Hinsicht sehr häufig abweichenden Ergebnisse mit denjenigen des Katalogs verglichen und, wenn auch nicht immer, so doch in den wichtigeren Fällen, auf Irrthümer und Mängel desselben aufmerksam gemacht.

Wenn man bedenkt, in welchem Zustande die Handzeichnungssammlung vor einigen Jahren sich befand, bleibt der Katalog Ferri's jedenfalls ein sehr verdienstvolles Werk.

Eine Handzeichnungssammlung wie die der Uffizien richtig zu classificiren, die sich darin befindenden Studien zu Kunstwerken, welche nicht bloss in Florenz, sondern in ganz Europa zerstreut sind, als solche zu be-

---

[1]) Mit Ausnahme der speciell architektonischen Zeichnungen, sowie auch Zeichnungen zu Werken, die kunstgeschichtlich ganz unwichtig erscheinen.

[2]) Gegenwärtig befinden sich doch die veröffentlichen Hefte des Katalogs in der „Biblioteca Nazionale" zu Florenz, sowie in anderen grösseren Bibliotheken Italien's.

zeichnen, das übersteigt die Kräfte eines Einzelnen. Ferri hat geleistet was man billigerweise erwarten konnte. Der wissenschaftliche Geist, der unter den Leitern der deutschen und österreichischen Galerien und Kunstanstalten so viele Früchte gezeitigt hat, fängt auch an, unter den Conservatoren der italienischen Galerien rege zu werden. Den Katalogen A. Venturi's über die Galerien in der Villa Borghese, im Conservatorenpalaste, im Vatican; dem Katalog Corrado Ricci's über die Parma-Galerie; dem Katalog S. B. Supino's über das Museo Civico zu Pisa reiht sich Ferri's Katalog der Handzeichnungen in Florenz würdig an. Nur muss man bedauern, dass derselbe für den Gebrauch sehr unpractisch eingerichtet ist, indem nur die Nummern der Zeichnungen, nicht aber die Nummern der sie einschliessenden Rahmen angegeben sind, — ein Umstand, der den Katalog als Hilfsmittel für Studien in der Galerie fast unbrauchbar macht. Es ist ebenfalls ein Mangel, dass, wo Beziehungen von Zeichnungen auf Gemälde etc. erwähnt sind, diese letzten in ungenügender Weise und nur ausnahmsweise mit ihren Nummern bezeichnet sind. Ich habe im Folgenden die Rahmen genau angegeben, die Gemälde und andere Kunstwerke genau bezeichnet und auch für die Zeichnungen, welche von Alinari aufgenommen sind, die betreffenden Photographienummern angegeben.

Ich hege demnach die Hoffnung, dass meine Arbeit über die Handzeichnungen in Florenz für ein eingehenderes Studium der Kunstwerke daselbst sich nützlich erweisen möchte.

Handzeichnungen zu Gemälden in der Akademie.

Pesellino Predella No. 72.

1. (Rahmen 26, No. 380.) Junge Frau, sitzend, vom Rücken gesehen. Gehört zum „Mirakel des St. Antonio“. Studie zu einer von der auf dem Boden sitzenden Frauen. Silberstift, weiss gehöht, auf roth grundirtem Papier.

2. (Rahmen 55, No. 188.) Sandro Botticelli. Diese Zeichnung, Johannes den Täufer darstellend, erinnert sehr an den nämlichen Heiligen in einem Heiligenbilde (No. 263) von Fra Filippo Lippi und kann vielleicht als eine Nachbildung vom jugendlichen Botticelli betrachtet werden. Die Ansicht H. Ulmann's, dass dieselbe seiner Frühzeit gehört,[3]) stimmt hiermit überein. Ich bemerke, dass auch auf einem Bilde aus der Schule Fra Filippo's im Kunsthandel zu Florenz (Bardini) eine Apostelfigur, welche dieser sehr ähnlich ist, sich befindet. Aquarellirte Federzeichnung, weiss gehöht auf rosa gefärbtem Papier (Alinari No. 267).

Botticelli: Allegorie des Frühlings, No. 80.

3. (R. 57, No. 1156.) Vielleicht Studie zum Kopfe der sogenannten

---

[3]) Hermann Ulmann. Sandro Botticelli. München 1893. S. 79. Wenn Ulmann aber diese Zeichnung in Beziehung mit dem grossen Altarbilde in San Barnaba bringt, dürfte dies auf einem Irrthum beruhen.

Venus. Die Kopfstellung ganz dieselbe. Das Haar dagegen ist auf dem Bilde mit dem Gewande bedeckt. Der Gesichtsausdruck doch wesentlich verschieden. H. Ulmann (a. a. O. S. 88) anerkennt die Beziehung, während sie vom Katalog nicht erwähnt wird. Vielleicht ein Bildniss derselben Person, aber aus einer früheren Periode, bevor dieselbe die kränklichen, vergrämten Züge bekam, welche sie im Gemälde zeigt. Silberstift. Röthliches Papier. (Alinari No. 231.)

4. (R. 67, No. 1249.) Nach links fliehende, drapirte, weibliche Figur. Ulmann hat dieselbe mit der sogenannten „Flora im Frühling“ irrthümlich in Beziehung gebracht. Ob überhaupt von Botticelli?

Botticelli: Krönung der Maria, No. 73.

5. (R. 53, No. 192.) Studie zu einem im Tanze aufwärts schwebenden Engel. Auf demselben Blatte ein Giovannino. Getuschte Federzeichnung. (Alinari No. 253.)

6. (R. 56, No. 1259). Die Krönung Maria's, von Schaaren musicirender Engel umgeben. Wohl eine Vorstudie zu oben genanntem Bilde. Feine Federzeichnung auf rosa Papier.

Botticelli: Thronende Maria mit sechs Heiligen, No. 52.

7. No. 23 (nicht ausgestellt)[4]. Verwischte Zeichnung eines St. Michael. Vielleicht flüchtiger Entwurf zur nämlichen Figur auf dem Altarbilde. Im Kataloge dem Gozzoli zugeschrieben. Getuschte Federzeichnung. (Ulmann a. a. O. S. 27.)

Rafaellino del Garbo: Auferstehung Christi. No. 90.

8. (R. 102, No. 221F.) Wohl Studie zum Christus. Früher dem Gozzoli zugeschrieben. Aquarellirte Federzeichnung.

M. Albertinelli: Dreieinigkeit, No. 63.

9. (R. 106, No. 19168F.) Studie zu derselben, vom Katalog nicht erwähnt. Leicht skizzirte Federzeichnung.

10. (R. 105, No. 556.) Studie zu derselben. Theilweise von noch grösserer Uebereinstimmung, aber seitwärts sind statt der beiden Engel mehrere Heilige angebracht. Federzeichnung.

Albertinelli: Verkündigung, No. 169.

11. (R. 109, No. 462.) Kniender Gabriel. Wenn nicht von Albertinelli selbst, dann Vorzeichnung Bartolommeo's zu diesem Bilde, vom Kataloge diesem letzteren zugeschrieben. Der Katalog betrachtet diese Zeichnung gewiss mit Unrecht als Studie zu der kleinen Verkündigung in den Uffizien. Schwarzkreide, weiss gehöht. (Alinari No. 164.)

12. (R. 105, No. 547.) Vielleicht Studie zu der Jungfrau desselben Bildes. Kann aber auch eine Studie für die nämliche Gestalt in der Verkündigung der Galerie zu München, No. 1057, sein. Federzeichnung.

Andrea del Sarto: Zwei Kinderengel, No. 61.

13. No. 297, nicht ausgestellt. Zwei sich umarmende „putti“. Studie zum genannten Bilde. Röthelzeichnung. (Alinari No. 265.)

[4]) Die nicht ausgestellten Handzeichnungen befinden sich auf Cartellen in dem Uffizio des Directors.

Andrea del Sarto: Vier Heilige, No. 76.

14. (R. 160, No. 288F.) Drapirte Figur. Vielleicht Studie zu dem hl. Michael. Röthelzeichnung. Der Kopf, No. 660, in demselben Rahmen, gehört aber nicht zu diesem Bilde, wie der Katalog irrthümlich meint. Die angeblichen Händestudien, No. 320, habe ich nicht verificirt. Röthelzeichnungen.

15. (R. 170, No. 433F.) Sogliani(?). Nach dem Kataloge: Schwarzkreidezeichnung zu einem schwebenden, jugendlichen Engel für seine Assunta in der Akademie. Es befindet sich aber keine Assunta von Sogliani in der Akademie, dagegen eine von dem verwandten Fra Paolino. Aber zu dieser gehört die Zeichnung nicht.

Perugino: Kreuzigung, No. 78.

16. (R. 251, No. 417.) Studie zur Maria. Dieselbe Zeichnung kann jedoch auch zur Maria in der grossen Kreuzigung zu St. Maria Maddalena de' Pazzi benutzt worden sein. Silberstift, weiss gehöht und getuscht.

Giorgio Vasari: Die Engel besuchen Abraham.

17. (R. 217, No. 1 192.) Studie zu seinem grossen Bilde in der Akademie. Bezeichnet: Giorgio Vasari.

Cigoli: Martyrium des hl. Stephanus, No. 206.

18. 19. (R. 426, No. 1001F 1002F.) Studien. Im Gemälde kommen effectvolle Aenderungen vor, die aber zugleich von sehr roher Wirkung sind und daher nicht glücklich genannt werden können. Im Kataloge wird das Bild irrthümlich als in den Uffizien befindlich angegeben. Getuschte Federzeichnungen.

20. (R. 231, No. 704.) B. Bandinelli: Federzeichnung nach Michelangelo's David in der Akademie.

Der Katalog erwähnt noch die Zeichnungen: No. 1. „La dedicazione di Maria al Tempio“ als antike Copie der Darstellung Agnolo Gaddi's in der Akademie. Es ist aber zweifelhaft, ob diese Zeichnung eine Beziehung zu dem betreffenden Altarwerke hat, welches auch kaum von Agnolo Gaddi herrührt. No. 888. Giovanni da San Giovanni: Studie zu seinem Wandgemälde „Il riposo in Egitto“ jetzt in der Akademie. Rothe Kreide und Feder. — Joseph Strzygowski bringt auch vermuthungsweise den bekannten Engelskopf von Verrocchio, No. 130, mit dem eines Engels auf der „Taufe Christi“ in Verbindung, sowie auch eine Landschaftszeichnung von Lionardo (No. 8 in den Cartellen) mit der Aufschrift: „di di Sta Maria della neve, addi 5 d'aghosto 1473“ mit dem landschaftlichen Hintergrunde desselben Werkes. (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml. 1895. S. 73.)

Handzeichnungen zu Gemälden in der Galerie der Uffizien.

Lorenzo Monaco: Krönung Maria's, No. 1309.

21. (R. 2, No. 11.) Flüchtige Federskizze zu den sechs, links knienden Heiligen. (Alinari No. 325.)

Paolo Uccello: Reiterkampf, No. 52.

22. (Rahmen 15, No. 14502F.) Studie zu dem mit der Lanze stossenden Reiter links im Schlachtbilde. Federzeichnung auf grünlichem Grunde.

Domenico Veneziano. Madonna mit vier Heiligen. No. 1305.

23. (R. 84, No. 270.) Vielleicht Studie zu oder nach dem Rocke der hl. Lucia. Dem L. di Credi zugeschrieben. Silberstift, weissgehöht auf rosa Papier.

Antonio Pollajuoli (zug.).

24. 25. 26. (R. 34, No. 261, 262, 263.) Giustizia, Prudenza, Fortezza. Diese drei Federzeichnungen haben vielleicht Beziehung zu der Folge aus der Mercanzia. Vielleicht nichtbenutzte Studien zu denselben, vielleicht auch Vorzeichnungen zu plastischen Arbeiten. Erinnert an die Giustizia im Bargello und an die Tugenden an der Kanzel Benedetto da Majano's in St. Croce. Diese Figuren sind mit nackten Oberkörpern, die Draperien sehr unruhig, wie vom Winde gepeitscht, dargestellt. Getuschte Federzeichnungen. (Alinari No. 303.)

27. Ant. Pollajuoli. (R. 296, No. 395.) Wahrscheinlich eine Nachbildung der verschollenen, grossen Darstellung von dem mit Antäus kämpfenden Hercules. Dem Mantegna (?) zugeschrieben. Kleines Bild in den Uffizien No. 1153, kleine Bronze im Bargello. Getuschte Federzeichnung.[5]) (Alinari No. 300.)

P. Pollajuoli, La Fede. No. 72.

28. (R. 44, No. 14506 F.) Durchpausirte Zeichnung von dem Kopfe dieser Gestalt in obengenannter Folge. Schwarzkreide mit Roth und Weiss belebt.

Fra Filippo Lippi. Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln. (No: 1307, Sala Toscana, III.)

29. (R. 22, No. 184.) Nach dem Kataloge echte Studie, von Lermolieff mit Recht eine Fälschung genannt. Silberstift, weissgehöht. (Alinari No. 243.)

30. (R. 66, No. 140.) Kopf zu dieser Madonna nebst einigen anderen Studien. Dem Filippino zugeschrieben, aber schon die breite Form des Ohres weist auf Fra Filippo hin. Das Kopftuch so geordnet wie bei Madonnenbildern von Verrocchio oder seiner Schule. Silberstift auf rosa grundirtem Papier.

Der Dornauszieher. Antike Marmorcopie (Bronzenes Hauptexemplar im Palazzo de' Conservatori zu Rom).

31. (R. 82, No. 325.) Studie darnach, dem L. di Credi zugeschrieben und auch in seiner Art. Der Dornauszieher scheint vielfach auf die Renaissancekünstler Eindruck gemacht zu haben. Schon Brunellesco hatte ihn in seiner Concurrenzarbeit zum Baptisterium nachgebildet. Doch nicht nach dem Bronzeoriginal in Rom, welches erst zur Zeit Sixtus V. (1471—1484) erwähnt wird.[6]) Die Marmorcopie in den Uffizien ist vielleicht früher gefunden, jedoch viel später restaurirt (der Kopf modern). Silberstift, weissgehöht.

---

[5]) Ich möchte auch hier aufmerksam machen auf die Kohlenzeichnung auf der Rückseite der „Caritas“, No. 73, mit dem Gemälde übereinstimmend, auf ungrundirtem Holze. Von A. oder P. Pollajuoli.

[6]) Vergleiche C. v. Fabriczy: F. Brunellesco, S. 16.

32. (R. 52, No. 208.) Sandro Botticelli: La Fede. Wahrscheinlich frühe Zeichnung des Meisters, Studie zu der Tugendfolge für die Mercanzia. Feder und Schwarzkreide, weissgehöht auf rothem Grunde. (Alinari No. 198.)

Sandro Botticelli. Die Verleumdung. No. 1182.

33. (R. 55, No. 190.) Zeichnung von einem üppigen, nackten Weibe. Ist irrthümlich in Verbindung mit der Verleumdung gesetzt und überhaupt kein Botticelli. Silberstift.

Sandro Botticelli. Anbetung der Könige. No. 1286.

34. 35. (R. 62, No. 1247.) Nach rechts schreitender Jüngling im Mantel und Baret zu einer der Figuren dieses gestaltenreichen Bildes. Silberstift, weissgehöht auf rosa Papier.

Zu diesem Bilde gehört vielleicht auch No. 62 unter den nicht ausgestellten Bildern (vergl. H. Ulmann a. a. O., S. 60). Silberstift. Keines von diesen Blättern ist vom Kataloge mit dem Bilde Botticelli's in Beziehung gebracht, ja ist ihm auch nur zugeschrieben.

Cosimo Roselli. Madonna zwischen Petrus und Jacopo. No. 1280 bis

36. (R. 50, No. 112 F.) Vielleicht Studie zu St. Jacopo. Die Stellung im Altarbilde geändert. Die Beziehung, vom Kataloge angenommen, scheint nicht ganz sicher. Feine, getuschte Federzeichnung.

Lionardo da Vinci. Anbetung der Könige. No. 1252.

37. (R. 96, No. 436.) Entwurf zum Hintergrunde. Höchst interessante Federzeichnung. (Alinari 181.)

Lionardo da Vinci. Die Verkündigung (von Lermolieff, dem R. Ghirlandajo zugeschrieben). No. 1288.

38. (R. 65, No. 287.) Nach Lermolieff sollte diese Skizze zu einer Verkündigung von der Hand Dom. Ghirlandajo's sein und dem Sohne Ridolpho für die obengenannte Verkündigung gedient haben. Sie steht jedoch mit diesem Gemälde wahrscheinlich in gar keiner Verbindung. Die Jungfrau hat keine Aehnlichkeit mit derjenigen im Gemälde, das Lesepult nur eine ganz oberflächliche,[7]) der Engel nicht mehr als mit dem Engel in Albertinelli's Verkündigung in der Akademie, sowie mit vielen anderen verkündigenden Engeln. Hat diese Zeichnung nicht eher Beziehung zum Mosaik der Verkündigung über einem der Portale im Dom, wo freilich das Lesepult weggelassen ist? Federzeichnung. (Alinari No. 276.)

Lorenzo di Credi. Verkündigung. No. 1060. Toscanischer Saal III.

39. (R. 82, No. 1196). Dreigetheilte Renaissancehalle. Der Engel mit gekreuzten Armen im Begriff niederzuknien. Maria stehend, die Rechte erhoben. Schöne, getuschte Federzeichnung. Merkwürdig genug vom Katalog nicht als zu No. 1060 gehörend erwähnt.

Fra Bartolommeo: Anna, Maria und Heil. No. 1265, Toskanischer Saal II.

---

[7]) Derartige Lesepulte oder Tische, die als Nachahmungen antiker Candelaberbasen betrachtet werden können, kommen sehr häufig vor. Siehe z. B. auf der Predella rechts zu Albertinelli's „Heimsuchung“ (No. 1259).

40. (R. 110, No. 2494). Zeichnung zum Johannes Ev. links knieend. Schwarzkreide, weissgehöht.

41. (R. 130, No. 1204). Leicht skizzirte Federzeichnung. Alle Figuren nackt gezeichnet. (Alinari No. 162).

42. 43. (R. 130, No. 1207 und 470). Röthelzeichnungen mit Madonnenstudien (die Figuren nackt gezeichnet), zwei auf jedem Blatte. (No. 1207, Alinari No. 224).

44. (R. 130, No. 1206). Maria mit dem Kinde und einigen „putti“. Röthelzeichnung.

45. (R. 115, No. 523). Madonna mit dem Kinde. Quadrierte Schwarzkreidezeichnung. (Alinari No. 233).

46. (R. 119, No. 478). Dieser lebensgrosse Kopf der Madonna gehört sicher auch zum grossen, unvollendeten Altarbilde. Vom Kataloge jedoch nicht als zugehörend erwähnt. Schwarzkreide.

47. No. 401. Endlich nenne ich auch ein Blatt in den nicht ausgestellten Cartellen: mehrere Schwarzkreidestudien, vielleicht die ersten Entwürfe zu demselben Bilde.

Fra Bartolommeo: Hiob. No. 1130, Tribuna.

48. (R. 27, No. 454). Schwarzkreidezeichnung. Weissgehöht. (Alinari No. 261.

Fra Bartolommeo: Jesajas No. 1126. Tribuna.

49, 50. (R. 110, No. 494 und 495). Diese Zeichnungen gehören wohl eher zum Jesajas als zum grossen Chiaroscurobilde in den Uffizien und dem St. Marco in Pitti wie Ferri meint. Schwarzkreide.

M. Albertinelli: Die Heimsuchung. No. 1259.

51. (R. 104, No. 553). Röthelzeichnung zu diesem Bilde. (Alinari No. 133.)

Francesco Granacci: Darstellung aus der Geschichte Joseph's. No. 1249, Vorzimmer zur Sala di L. Monaco.

52. (R. 171, No. 345F). Kopf des Lanzenträgers links auf diesem Bilde, welches, sowie sein Gegenstück, früher dem Pontormo (von Lermolieff dem Franciabigio), jetzt aber mit vollständigem Recht dem Granacci zugeschrieben wird. Die Zeichnung im Texte des Kataloges irrthümlich dem Franciabigio und später in „Aggiunte e Correzioni“ gar dem Bacchiacca zugeschrieben. Ich bemerke, dass diese Figur fast identisch mit einer auf dem „Herculestempel“ Franciabigio's ist. Diese gleichalterigen Künstler und Kameraden dürften Vieles ausgewechselt und einander entlehnt haben. Silberstift, weissgehöht.

53. (R. 171, No. 349F). Derselbe Kopf kommt noch einmal vor auf eine weibliche Büste gesetzt; vom Kataloge dem Franciabigio zugeschrieben. Silberstift, weissgehöht.

54 [55]. (R. 171, No. 347F). Handstudien zu demselben Bilde. Die Attribution des Kataloges wie der No. 345. Schwarzkreide, weissgehöht.

Andrea del Sarto: Thronende Maria zwischen Johannes und Franciscus. No. 1112, Sala Toscana II.

56. (R. 159, No. 628). Studie zum Unterarme Maria's und zu ihrer Hand, die ein Buch hält. Schwarzkreide. (Alinari No. 4).

57. (R. 159, No. 333F). Kopf- und Draperiestudien zum St. Francesco auf demselben Bilde. Röthelzeichnung.

Perugino: Portrait eines Jünglings. No. 1217.

58. (R. 252, No. 416). Der schöne Kopf eines jungen Mannes mit einer Mütze bekleidet hat eine gewisse Familienähnlichkeit mit obengenanntem Portrait, das früher dem L. di Credi, jetzt aber Perugino zugeschrieben wird. Der Katalog glaubt in der Zeichnung ein jugendliches Selbstportrait zu erkennen. Silberstift, weissgehöht.

Perugino: Madonna zwischen zwei Heiligen. No. 1122.

59. (R. 253, No. 1147). Vielleicht Studie zum heiligen Sebastian auf diesem Bilde. Doch keineswegs sicher, da auch die Falten der Draperien verschieden gelegt sind. Silberstift, weissgehöht. Röthliches Papier.

Raphael Santi: Johannes der Täufer, No. 1127, alte Copie.

60. (R. 264, No. 545). Echte Röthelzeichnung zum jugendlichen, nackten Johannes.

Giulio Romano: Selbstbildniss No. 289.

61. No. 198 (in den Cartellen). Stimmt mit demselben überein. Wohl Copie.

A. Mantegna: Triptychon. No. 1111.

62. No. 1674 (in den nicht ausgestellten Cartellen). Spätere Nachbildung von dem auferstehenden Christus. Feder und Aquarell.

Die Federzeichnung (No. 335) hat aber keine Beziehung zu dem „Christo risorto", wie doch der Katalog annimmt.[8]) (Alinari No. 316.)

Tizian: Schlacht bei Cadore (No. 609, Copie).

63. No. 1720 (nicht aufgestellt). Kampf auf einer Brücke. Aquarellirte Federzeichnung. (Echt?) Vielleicht gehört auch No. 1721 hierher.[9])

Paolo Veronese: Heilige Familie mit dem schlafenden Kinde, No. 1136, Tribuna.

64. (R. 335, No. 1857 F). Freie, schöne Skizze zum Bilde. Schwarzkreide.

Parmegianino: Heilige Familie, No. 1006.

65. (R. 358, No. 749). Maria mit dem Kinde und dem, in einem Felle eingehüllten, kleinen Johannes. Studie zum genannten Bilde. Schwarzkreide, weiss gehöht, grünliches Papier.

Federigo Baroccio: Madonna del Popolo, No. 169.

66. (R. 445, No. 1401F). Studie zu der knienden Frau links, die

---

[8]) Der Katalog bringt auch eine Zeichnung angeblich von dem Schwager Mantegna's, Gio. Bellini, in Beziehung zu der Kreuzabnahme No. 583 (No. 595 Aquarell). Dies bloss untermalte Bild gehört wahrscheinlich nur der Schule Bellini's.

[9]) Die Kohlezeichnung No. 566 von einem Helme, dem Tizian zugeschrieben, möchte der Katalog als eine Studie zu dem Helme auf dem Bildnisse des Duca d'Urbino betrachten. Der Helm auf diesem Bilde hat aber eine ganz andere Form.

ihren linken Arm gegen Maria ausstreckt und zugleich ein Kind hält. Ganze, nackte Figur. Rothe und schwarze Kreide.

67. (R. 445, No. 812). Kopf und Händestudien zu demselben Bilde. Rothe und schwarze Kreide.

Angelo Bronzino: Christus in der Vorhölle, No. 1271.

68. No. 1787 (in den neuen Sälen ausgestellt). Diesem grossartigen Carton mit unzähligen Figuren hat er die meisten Motive für sein Colossalbild entnommen. Schwarzkreide.

Antike Statue der Niobe.

69. (R. 479, No. 1577F). Guido Reni. Studie nach dem Kopfe der Niobe. Die Beziehung zu der antiken Gruppe im Kataloge nicht erwähnt. Schwarzkreide oder Kohle mit Roth belebt.

Guido Reni: Madonna mit dem Kinde und dem hl. Johannes, No. 998.

70. (Rahmen (?), No. 293). Nachbildung von einem Schüler. Schwarzkreidezeichnung. Vergleiche G. Frizzoni, Arch. Storico dell' Arte, III.[10])

Annibale Carracci: Bacchanal. Tribuna.

71. (R. 472, No. 766). Sehr flüchtige, geistreiche Federskizze.

Vasari: Portrait des Lorenzo de Medici, No. 1269 Sala Toscana. II.

72. (R. 217, No. 1182). Studie zu demselben. Kohlezeichnung.

Carlo Dolce: Selbstportrait, No. 262, Saal der Künstlerbildnisse.

73. (R. 440, No. 1173F). Sehr ausgeführte Zeichnung zu dem kleinen Profilbildnisse, welches der Maler auf seinem Selbstbildnisse dem Beschauer zeigt. Schwarze und rothe Kreide. (Alinari No. 165.)

B. Bandinelli.

74. 75. No. 14784, 14786. Federzeichnungen zu seiner Nachbildung des Laokoon. Reproductionen im Archivio Storico dell' Arte, 1889, S. 108 (Il gruppo di Laocoonte e Rafaello von A. Venturi).[11])

Justus Sustermans: Die hl. Margrethe, No. 3400, No. 716.

76. (R. 495, No. 2377F). Flüchtige Skizzen, die zu den beiden Bildern, dem grossen No. 3400 und dem kleinen No. 716, gedient haben können. Schwarzkreide.

Hans Holbein d. j.: Selbstportrait, Saal der Künstlerbildnisse.

77. (R. 387, No. 2283F). Sehr feine, echte Zeichnung eines jüngeren Mannes, an das Selbstbildniss erinnernd. Silberstift mit Roth belebt.

78. (R. 492, No. 8547S). H. van Balen. Röthelzeichnung mit dem Raube Europas. Dieser Zeichnung scheinen Darstellungen mit demselben Gegenstande von Albani zu Grunde zu liegen, wovon in den Uffizien zwei Variationen (No. 1057 und 1094). Die Zeichnung ist signirt HB. 1624.

Der Katalog notirt unter den nicht ausgestellten Zeichnungen eine

---

[10]) Unter den nicht ausgestellten Zeichnungen befindet sich nach dem Kataloge eine Studie (No. 1573) zu den Füssen der „Madonna della Neve“ von Guido, welches Altarbild kürzlich der Galerie geschenkt wurde. Röthelzeichnung.

[11]) Auch einige Röthelstudien nach der Laokoongruppe in der Art des Andrea del Sarto befinden sich in der Sammlung, davon ist die eine als Andrea del Sarto unter No. 339, die andere als Bandinelli unter No. 14785 katalogisirt.

Studie zum Martyrium des hl. Lorenzo von Lod. Cigoli No. 974 (Feder und Aquarell), sowie einige Studien zum Gemälde Empoli's „La creazione dell'uomo“ No. 922 (Feder und Aquarell), No. 958 (Schwarzkreide) und No. 9330 (Schwarzkreide).

Schliesslich bemerke ich, dass der Katalog noch eine Zeichnung (Aquarell) von Ricciarelli (No. 202) zu seinem Kindesmord in der Tribuna anführt. Dieselbe, die unter den nicht ausgestellten sich befinden soll, habe ich nicht gesehen.

Handzeichnungen zu Gemälden in der Galerie Pitti.

Fra Filippo Lippi: Maria mit dem Kinde. Rundbild. No. 343.

79. (R. 21, No. 191.) Schöne Studie zum Kopfe Maria's. Silberstift und Feder, weissgehöht auf gelbem Grunde. (Alinari No. 103.)

Sandro Botticelli: Sogenannte Pallas (nicht ausgestellt).

80. (R. 52, No. 199.) Vielleicht eine Studie zu diesem neuentdeckten Bilde. Vom Kataloge nicht unter Botticelli erwähnt.

Im Anschlusse an diese Darstellung erwähne ich eine andere Zeichnung:

81. (R. 52, No. 201.) Junge, in Vorderansicht gehaltene, reich drapirte Frau mit einem Oelzweige in der Linken und einem mit Flügeln versehenen Gegenstande in der ausgestreckten Rechten. Diese Zeichnung dürfte zu der von Vasari (Ed. Milanesi, III, 312) erwähnten, aber jetzt verschollenen Pallas, die mit der neugefundenen nicht identisch ist, gehören. Vom Kataloge wohl dem Botticelli zugeschrieben, die wahrscheinliche Beziehung zur Pallas aber nicht erwähnt. Beim Grafen von Baudreuil ein gestickter Teppich mit demselben Gegenstande und in der Universitätsgalerie zu Oxford eine Wiederholung. (Vergl. Ulmann a. a. O. S. 113 u. f.) Getuschte Federzeichnung auf röthlich getöntem Papiere. Im Kataloge die Beziehung nicht erkannt und als Schwarzkreidezeichnung bezeichnet. (Alinari No. 191.)

Fra Bartolommeo: Pietà, No. 64.

82. (R. 111, No. 362 F.) Studie zum todten Christus. Schwarzkreide.

83. (R. 132, No. 1239.) Unten eine flüchtige Federskizze zu demselben Gemälde. Oben andere Darstellungen in Schwarzkreide.

Fra Bartolommeo: St. Marcus. No. 125.

84. (R. 110, No. 495.) Zeichnung zum Colossalgemälde des Heiligen. Schwarzkreide.

Fra Bartolommeo: Auferstandener Christus zwischen den Evangelisten. No. 159.

85. (R. 116, No. 366 F.) Studie zu dem Heiland. Schwarzkreide.

Fra Bartolommeo: Heilige Familie. No. 256.

86. (R. 124, No. 456.) Durchpausirte Studie zu demselben. Schwarzkreide, weissgehöht auf gelbbraunem Papiere. (Alinari No. 200.)

Fra Bartolommeo: Thronende Madonna mit Heiligen. No. 208.

87. (R. 114, No. 522.) Diese quadrirte Zeichnung der Madonna ist wahrscheinlich eine Vorstudie zum obengenannten Bilde. Hier sitzt frei-

lich das Kind auf dem rechten Knie der Mutter, während es auf dem Bilde vor ihr steht.

88. 89. (R. 125, No. 1141 und 227.)

Studien zu St. Bartholomeus, zu äusserst rechts. Quadrirte Röthelzeichnungen. No. 1141 Alinari No. 189.

90. (R. 111, No. 407.) Die ganze drapirte Gestalt derselben Figur. Schwarzkreide, weissgehöht. (Alinari No. 331.)

Fra Bartolommeo: Heilige Familie. No. 256.

91. 92. No. 383 und 388 (nicht ausgestellt). Schwarzkreide-Studien. No. 383 vom Kataloge nicht erwähnt.

93. No. 393 (nicht ausgestellt). Vielleicht erster, flüchtiger Entwurf zu demselben Bilde.

Fra Bartolommeo: Christus zwischen Aposteln. No. 159.

94. No. 400. (Nicht ausgestellt.) Schwarzkreidestudie zu Johannes dem Ev.

Fra Bartolommeo: Abnahme vom Kreuze. No. 58.

95. (R. 159, No. 642.) Verschiedene Studien zu demselben. Schwarzkreide.[12])

Andrea del Sarto: Verkündigung. No. 124.

96. (R. 161, No. 213 F.) Studie zum knieenden Engel. Röthelzeichnung. (Alinari No. 119.)

Andrea del Sarto: Verkündigung. No. 97.

97. (R. 162, No. 627.) Studie zu dem Engel. Röthelzeichnung.

Andrea del Sarto: Heilige Familie. No. 62.

98. (R. 167, No. 631.) Kopfstudie zum Johanneskinde. Röthelzeichnung.[13]) (Alinari No. 8.)

99. (R. 159, No. 653.) Studie zum Kopfe Maria's desselben Bildes. Nach dem Kataloge Studie zum Bildnisse der Lucrezia del Fede, was mir unrichtig scheint und nur darauf begründet, dass Andrea seinen Madonnen die Züge seiner Frau verlieh. Röthelzeichnung.

100. No. 332 (nicht ausgestellt). Andere Studien zu demselben Bilde. Röthelzeichnungen.

Andrea del Sarto: Beweinung Christi. No. 58.

101. (R. 167, No. 644.) Kopfstudie zur Gestalt der Magdalena. Röthelzeichnung. (Alinari 58.)

Andrea del Sarto: Assunta. No. 191.

102. (R. 191, No. 1319 F.) Nackte Figur, emporblickend, in sitzender Stellung. Studie zur Maria. Vom Kataloge nicht erwähnt. Röthelzeichnung. Dagegen hat No. 643, R. 163 keine Beziehung zu einer Assunta

---

[12]) Ferner nennt der Katalog einige Zeichnungen von Bartolommeo zu einem Altarbild in St. Marco. Die Schwarzkreidezeichnung (R. 117, No. 458) darunter hat aber gar keine Beziehung zu diesem Bilde. Auch die Beziehung von No. 1283 scheint mir nicht ganz sicher.

[13]) Auf der Rückseite dieses Blattes sollen sich Studien zu No. 265 und No. 62 in derselben Galerie befinden.

von Andrea, weder zu No. 225, noch zu No. 199 (wie der Katalog annimmt). Die Faltenstudien No. 323 und 327 zu der Assunta No. 225 habe ich nicht verificirt. Schwarzkreide.

103. (R. 159, No. 302 F.) Nackte, sitzende Figur. Andere Studien zur Madonna in demselben Bilde. Röthelzeichnung.

Rosso Fiorentino: Thronende Madonna zwischen vier Heiligen, No. 237 (Copie in St. Spirito.)

104. (R. 189, No. 479 F.) Höchst wahrscheinlich eine Studie zu diesem Bilde, wenn auch in demselben mehrere Aenderungen vorkommen. Schwarzkreide.

105. No. 478 (nicht ausgestellt) Röthelzeichnung einer jungen nackten Studie. Vielleicht Studie zu demselben Bilde.

Perugino: Grablegung Christi, No. 164.

106. 107. 108. (R. 255, No. 411, 412, 413.) Getuschte Zeichnungen zu oder nach diesem Bilde. Die Echtheit, vom Kataloge angenommen, scheint mir höchst zweifelhaft.

Pinturicchio: Anbetung der Könige, No. 341.

109. (R. 257, No. 1319 F.) Drapirte Figur en face. Hat eine vom Kataloge angenommene, jedoch, wie mir scheint, zweifelhafte Beziehung zu einer der Figuren dieses Bildchens, welches im Galeriekataloge Pinturicchio, von Lermolieff dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben wird. Das kleine Gemälde dürfte aber zu schwach sein, um als eigenhändiges Werk, sei es von Pinturicchio, sei es von Fiorenzo, gelten zu können. Federzeichnung.

Raphael Santi: Madonna del Granduca, No. 178.

110. (R. 206, No. 505.) Herrliche Skizze zu diesem Bilde. In einem Rund gezeichnet. Ich bemerke, dass die Jungfrau hier mit aufgeschlagenen Augen dargestellt ist. Schwarzkreide.[14])

Cigoli: Christus wird dem Volke gezeigt, No. 98.

111. (R. 428, No. 999 F.) Studie zu demselben. Die beiden Figuren im ersten Plan haben ihren Platz gewechselt. Schwarzkreide und Feder, touschirt.

Cristofano Allori: Die Gastfreundschaft des St. Giuliano, No. 41.

112. 113. 114. (R. 422, No. 855, 856, 857.) Drei Studien zu diesem grossen Bilde. Von dem jungen Manne mit einem Ruder in der Hand und von dem Jünglinge, der aus dem Boote geleitet wird. Kohlezeichnungen mit Roth belebt.

Cristofano Allori: Judith, No. 96.

115. (R. 422, No. 912.) Studie zu diesem Bilde. Kohlezeichnung. Hierher gehören wohl die Nummern 909, 910, 913.

Guido Reni: Kleopatra, No. 178.

---

[14]) Der Katalog glaubt in der Federzeichnung No. 1328 (nicht ausgestellt), dem Raphael zugeschrieben, einen „primo pensiero“ zu der Gestalt des St. Bernhard in der „Madonna del Baldacchino“ zu erkennen (?).

116. (R. 483, No. 1626 F.) Studie zu oder nach diesem Bilde. Diese Zeichnung ist dem Guercino zugeschrieben und ist in der That in seiner Weise gemacht. Flüchtige Federzeichnung.

Bargello.

117. (R. 46, No. 126.) Andrea Verrocchio zugeschrieben. Ein nackter Jüngling, die Linke in die Seite gestemmt, ein Schwert in der Rechten haltend. Der Katalog fährt fort, trotz berechtigter Einwendungen, diese Zeichnung dem Verrocchio als Studie für seinen David zuzuschreiben, wenn derselbe auch zugiebt, dass sie „peruginisch“ übergangen worden sei. Ich vermag jedoch keinen Zug von der Weise Verrocchio's in der Zeichnung zu erkennen und glaube mit Lermolieff, dass sie als eine Copie nach Perugino betrachtet werden muss. Dass die Originalzeichnung auf den „David“ zurückgeht, ist nicht unmöglich. Silberstift, touchirt. (Alinari No. 89.)

118. (R. 357, No. 1990 F.) Parmegianino: Leda mit dem Schwane. Zeigt dieselbe Composition wie die kleine Marmorgruppe im Bargello, dem Ammanati zugeschrieben. Beide, die Zeichnung, sowie die Gruppe, gehen auf ein Vorbild Michelangelo's zurück. Feine, getuschte Federzeichnung.

119. A. Pollajuoli: Hercules und Antäus. Siehe No. 27 (R. 296, No. 395).

120. (R. 386, No. 1046.) Hans Baldung Grien. Der Tod, der von hinten ein junges Mädchen umarmt und küsst. Die Variation eines Bildes, das mit der Sammlung Carrand in das Museo Nazionale gelangt ist, aber da noch nicht als Werk Baldung Grien's erkannt ist. Federzeichnung, weiss gehöht auf dunkelbraunem Papier.

Galerie Corsini.

Filippino Lippi: Rundbild mit Madonna und Engeln,[15]) No. 162.

121. (R. 78, No. 167.) Jugendlicher Engel. Vielleicht eine Studie zu einem der Engel auf dem Tondo. Hier hat freilich der Engel die Hände gekreuzt auf der Brust. Auf dem Bilde reicht er dem Christkind einen Teller mit Blumen und Früchten. Federzeichnung.

122. (R. 146, No. 699.) Schöne Zeichnung mit der „Fortuna“. Uebereinstimmend mit einem Gemälde dieser Galerie, demselben aber sehr überlegen. Schule Michelangelo's genannt. Schwarzkreide. (Alinari 96.)

Museo di St. Maria di Fiore.

123. (R. 40, No. 98 F.) Ant. del Pollajuoli. Vorzeichnung zu einer der Stickereien[16]) mit Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers:

---

[15]) B. Berenson bestreitet gewiss mit Unrecht die Echtheit des Bildes und nennt es „a fine work from his atelier“. Revue internationale des Archives, des Bibliothèques et des Musées, I, 63.

[16]) Von Paolo da Verona ausgeführt.

Zacharias wird aus dem Tempel gejagt. Vielleicht nur Copie nach der Originalzeichnung des Meisters. Leicht getuschte Federzeichnung. (Alinari No. 304.)

Museo di S. Maria Nuova.

S. Botticelli: Madonnenbild, No. 23.

124. No. 23 (nicht ausgestellt). Kopf eines Knaben. Vielleicht Studie zum Johanneskinde im jugendlichen Gemälde des Meisters daselbst. Die Beziehung von H. Ulmann angenommen. Sie ist doch nicht ganz sicher. Die Formbehandlung ist nicht unbedingt die Botticelli's. Die Zeichnung wird hier dem Gozzoli zugeschrieben. Silberstift und Pinsel.

125. (R. 104, No. 547.) M. Albertinelli. Studie zum unteren Theil seines, zusammen mit Bartolommeo gemalten, jüngsten Gerichts (No. 71). Wichtig, weil dieses von Albertinelli vollendete berühmte Fresco in äusserst schlechtem Zustande sich befindet. Feine Federzeichnung.

126. 127. (R. 105, No. 560.[17]) R. 140, No. 561.) Studien zu demselben Fresco. Silberstift.

128. (R. 109, No. 455.) Fra Bartolommeo. Der richtende Heiland in demselben Fresko. Studie zum oberen Theil. Schwarzkreide.

Sogliani: Conception, No. 63.

129. (R. 169, No. 6770 F.) Kopf eines Mönches. Vielleicht zu einer der Figuren auf diesem Bilde. Kann aber auch eine Nachzeichnung sein. In diesem Falle vielleicht von Toschi, der in seinem Altarbilde (1. Kap. rechts in St. Spirito) Vieles von Sogliani's Bild entlehnt hat, und darunter auch diesen Mönch.

Fresken im Cenacolo di San Salvi von Andrea del Sarto.

130. (R. 157, No. 662). Modellstudium eines nackten Jünglings, der in der Stellung Christi seine Hand liebevoll auf die des Johannes legt. Röthelzeichnung.

131. (R. 157, No. 663). Nackte, männliche Figur. Studie zu einem der Apostel und zwar zu dem nächst Johannes sitzenden. Röthelzeichnung.

132. (R. 158, No. 669). Lebensgrosser Kopf. Studie zum stehenden jungen Apostel links. Dieser Kopf ist zwar nach links, auf dem Fresco dagegen nach rechts gewandt. Derselbe scheint mir übrigens von dem Kopfe des heiligen Philippus in Masaccio's Frescen der Capelle Brancacci inspirirt zu zein. Schwarzkreide. (Alinari No. 101.)

133. (R. 157, No. 664). Drei nackte Jünglinge, wovon zwei in sitzender Stellung. Sehr interessantes Modellstudium zu drei Aposteln, dem dritten, vierten und fünften rechts. Wir haben also Studien zu der ganzen Reihe von Christus ab bis auf den am Tischende sitzenden Apostel. Röthelzeichnung. (Alinari No. 41).

---

[17]) Auf der Rückseite soll sich ein posaunenblasender Engel zu demselben Gemälde befinden.

134. (R. 165, No. 289F). Wie ich vermuthe, Studie zu dem rechts von Christus sitzenden Apostel. Schwarzkreide. (Alinari No. 249.)

Der Katalog nennt noch einige Zeichnungen, die angeblich Beziehungen zu dem Cenacolo haben.

Chiostro dello Scalzo: Fresken von Andrea del Sarto.

135. (R. 158, No. 646). Studie zur Predigt Johannes des Täufers. Rothe und schwarze Kreide. (Alinari No. 147.)

136. (R. 162, No. 659). Studie zu der männlichen Figur, welche die Treppe herabsteigt in dem Fresco: der Täufer vor dem Herodes. Röthelzeichnung.

137. (R. 152, No. 657). Studie zu einem der sich auskleidenden Jünglinge in der „Taufe Johannis“. Schwarzkreide.

138. (R. 154, No. 281F). Junge Frau mit einem Teller. Wohl Studie für Salome zur „Hinrichtung Johannis“. Im Fresco jedoch ziemlich geändert. Schwarzkreide.

139. (R. 162, No. 341F). Junge, leicht drapirte Frau mit einem nackten Kinde neben sich. Möglicherweise Studie für die Caritas. Röthelzeichnung.

140. (R. 153, No. 307). Studie zu dem die Treppe hinaufsteigenden Jüngling rechts in der „Heimsuchung“. Die Armstellungen im Gemälde geändert. Auf demselben Blatt eine andere Figur ohne Beziehung. Röthelzeichnung.

141. (R. 156, No. 272). Studie zu einem Kinde (dem rechts stehenden) auf der Caritas. Röthelzeichnung.

142. (R. 160, No. 652). Studie für eine drapirte, nach links gewandte Gestalt in der „Hinrichtung Johannis“. Röthelzeichnung. No. 311F, R. 151 hat aber weder Beziehung zu diesem Fresco noch zu einem anderen im Klosterhofe des Scalzo.

Der Katalog nennt noch einige Zeichnungen, die angeblich Beziehungen zu den hiesigen Wandgemälden haben, welche ich aber nicht verificirt habe.

S. S. Annunziata.

143. No. 290 (nicht ausgestellt) Andrea del Sarto. Vielleicht Studie zum Kopf der „Madonna del Sacco.“ Schwarzkreide.

Perugino: Thronende Maria mit Heiligen (3 Kap. links im Chorumgange).

144. 145. (R. 254, No. 108F und 409). Lesender Mönch. Studie zum heiligen Franciscus. Silberstift. (Alinari No. 59.)

146. (R. 251, No. 405). Fünf aufschauende Apostel zu seiner „Assunta“ (5 Kap. links). Das Gemälde ist nur als Werkstattbild zu betrachten. Federzeichnung.

Der Katalog nennt noch:

No. 13843. Angelo Bronzino. Studie zur „Auferstehung Christi“ im Chor (Feder und Aquarell), sowie unter No. 9099 eine Studie von

Domenico Cresti zu seiner Auferstehung Christi in der Capella di Gian Bologna. Rothe und schwarze Kreide.

Vorhalle der S. Annunziata.

147. (R. 151, No. 312F). Andrea del Sarto. Nackte, männliche Figur. Diese Figur scheint von Masaccio's „Frierendem" in der „Taufe Petri" der Cap. Brancacci entweder nachgebildet oder jedenfalls inspirirt. Unterschied in der Armhaltung. Sie soll nach dem Kataloge für das Fresco: „Ein Mirakel des Filippo Benizzi" benutzt sein. (?)

148. No. 310, nicht ausgestellt. Andrea del Sarto. Nackte männliche Figur. Studie zu einem der Spedalischen in dem betreffenden Fresco aus dem Leben des heiligen Filippo Benizzi. Röthelzeichnung.

149. No. 334, nicht ausgestellt. Andrea del Sarto. Reise der drei Könige. Flüchtige Studie zu diesem Bilde. (Röthelzeichnung).

150. (R. 153, No. 636). Andrea del Sarto. Studie zu der am Kaminfeuer sitzenden Frau, die das Kind badet. Für die Geburt Maria's. Flüchtige Röthelzeichnung.

151. (R. 155, No. 667). Andrea del Sarto. Anbetung der Könige. Hat gewiss Beziehung zu einem Fresco für die Vorhalle. Kann sich aber nicht, wie der Katalog meint, auf die gegenwärtige Darstellung beziehen, da diese ja nur eine „andate" darstellt. Flüchtige Röthelzeichnung.

S. S. Apostoli:

152. (R. 217, No. 1179), Giorgio Vasari: Verherrlichung Maria's. Studie zu seiner „Concezione imm." in dieser Kirche. Getuschte Federzeichnung.

Badia.

Filippino Lippi: Maria erscheint dem heiligen Bernhard.

153. (R. 162, No. 659)[18]. Studie zum heiligen Bernhard. Silberstift, weiss gehöht auf gelblichem Papier.

154. (R. 68, No. 139). Studie zum Kopfe der Madonna auf demselben Bilde. Getuschte Federzeichnung, weiss gehöht auf blaugetöntem Papier. (Alinari No. 15.)

Battistero (S. Giovanni).

155. (R. 4, No. 17). Lorenzo Ghiberti: Eine Heilige in einer gothischen Nische. Studie zu der Heiligenfigur in der Nische rechts vor dem oberen linken Relief an der östlichen Bronzethür. An der Thür ist die Nische viel einfacher gehalten, was Details und Ausschmückung betrifft. Diese interessante Beziehung ist im Kataloge nicht erwähnt. Getuschte Federzeichnung.

156. No. 39 (nicht ausgestellt). Donatello. Vielleicht eigenhändige Studie zu der Statue Magdalena's, kann aber auch eine Nachbildung sein.

[18]) Im Kataloge unter No. 129. (?)

Von dem Kataloge Donatello zugeschrieben, die Beziehung zur Magdalena merkwürdiger Weise nicht erkannt. Getuschte Federzeichnung.

157. (R. 4, No. 18). Lorenzo Ghiberti: Die Taufe Christi.

Zu den Skulpturen der nördlichen Thür. Die Beziehung vom Kataloge nicht erkannt. Fein getuschte Federzeichnung, weiss gehöht auf gelblich getöntem Papier.

Carmine.

158. Fresken von Massaccio. Siehe Vorhalle der S. Annunziata. No. 147. (R. 151, No. 312F).

159. Siehe Cenacolo in San Salvi, No. 132. (R. 148, No. 669).

St. Croce.

160. No. 560 (nicht ausgestellt). B. Bandinelli: Copie nach dem Fresco Giotto's in Cap. Peruzzi die ,,Himmelfahrt Johannes des Evangelisten“; den ins Grab herabschauenden und erstaunten Zuschauer darstellend. Im Katalog nicht erwähnt. Federzeichnung.

161. 162. No. 563 und 565, in den Cartellen. Bandinelli: Wahrscheinlich Studie für die Statue Gott Vaters im Klosterhofe zu St. Croce. Im Kataloge nicht erwähnt.

163. (R. 216, No. 1190). Giorgio Vasari: Studie zu einer grossen Kreuztragung in der Capelle Buonarotti. Getuschte Federzeichnung.

Duomo.

164. (R. 13, No. 31 F.) Paolo Uccello: Farbiger Entwurf zu seinem Reiterbildnisse des John Hawkwood. In grünlichen Temperafarben auf tiefviolettem Grunde.

164a. Dom. Ghirlandajo's Verkündigung im Mosaik über dem nördlichen Portal. Siehe No. 38. (R. 65, No. 287.)

165. (R. 233, No. 707.) Baccio Bandinelli: Ein Heiliger, lesend. Studie zu einer der Figuren auf der Chorschranke. Federzeichnung.

Der Katalog glaubt in No. 1178 „Gruppo di figure nude sedute sulle nuvole“ Beziehungen zu Vasari's Kuppelgemälden, die bekanntlich von den Gebrüdern Zuccaro weitergeführt und vollendet wurden, zu spüren. Getuschte Federzeichnung.

St. Felicita.

166. No. 6577 (nicht ausgestellt). Jacopo Pontormo: Weiblicher Kopf. Studie zu einer Figur auf der Kreuzabnahme in der „Capella Capponi“. Röthelzeichnung.[19])

167. (R. 180, No. 448 F.) Do. Vielleicht Studie zu der Jungfrau auf der Verkündigung in derselben Capelle.

St. Lorenzo.

168. 169. (R. 5, No. 183.) Donatello: Zwei Heilige. Sehr wahrscheinlich Studien zu den Bronzethüren in der Sacristei. Hierher gehört

---

[19]) Der Katalog nennt noch die Schwarzkreidezeichnung No. 6744.

wahrscheinlich auch No. 14501. Zwei Heilige. Flüchtige Federzeichnungen. (Alinari No. 322.)

170. (R. 182, No. 462 F.) Jacopo Pontormo: Quadrirte Zeichnung zu mehreren nackten Figuren in krampfhaften Stellungen. Wahrscheinlich Studien zu dem zerstörten, aber von Vasari ausführlich beschriebenen Fresco im Chor von San Lorenzo. Schwarzkreide und Aquarell.

Der Katalog nennt noch hier unter No. 212 Filippo Brunelleschi's (?) Prospect zu der „Tribuna della Chiesa“ (Feder und Kreide), und eine Studie von Rosso No. 6501 zu seinem Altarbilde in dieser Kirche (?), sowie Antonio Sangallo il vecchio (?) No. 259—262 angeblich Studien nach den Bronzethürreliefen Donatello's (?). Feder und Aquarell.

Mediceische Capelle.

171. No. 253 (nicht ausgestellt). Michelangelo: Angeblich Studie zu der Statue des Giuliano de' Medici. Dem Michelangelo zugeschrieben. Gewiss Nachbildung. Röthelzeichnung.

172. (R. 214, No. 1232.) Rafaello da Montelupo. Studie nach der Madonna des Michelangelo. Kohlezeichnung.

S. Maria Maddalena de' Pazzi.

173. (R. 251, No. 417.) Perugino's Fresko im Capitelsaal. Siehe No. 16 (R. 251, No. 417) Akademie. (Alinari No. 71.)

St. Maria Novella.

Dom. Ghirlandajo. Fresken im Chor.

174. (R. 61, No. 283.[20]) Studie zu der mit einer Wasserkanne eilenden, jungen Frau für die „Geburt Maria's“. Federzeichnung. (Alinari No. 45.)

175. (R. 65, No. 291.) D. Ghirlandajo. Studie zur Heimsuchung. Entwurf. Flüchtige Federskizze.

176. (R. 62, No. 294.) D. Ghirlandajo. Entwurf zu der „Visitation“. Flüchtige Federskizze auf gelblich getöntem Papier.

177. (R. 61, No. 286.) D. Ghirlandajo. Zwei weibliche Figuren zu der Geburt des Johannes. Federzeichnung.

178. (R. 63, No. 292.) D. Ghirlandajo. Flüchtiger Entwurf zu der Vermählung Maria's. (Auf der Rückseite soll auch eine Studie zu einer Figur auf demselben Fresco sich befinden.) Flüchtige Federzeichnung. (Alinari No. 313.)

179. (R. 77, No. 186.) Filippino Lippi: Studie zur Auferweckung der Drusiana in der „Capella Strozzi“. Federzeichnung.

180. No. 227 (nicht ausgestellt.) Bugiardini. Gehört zum „Martyrium der hl. Catarina“ in der „Capella Rucellai“. Wohl nur eine flotte Nachbildung. Federzeichnung.

---

[20]) Im Kataloge als No. 289.

St. Michelino in Visdomini.

181. (R. 180, No. 6444F). Jac. Pontormo: Kniende, nackte Figur. Studie zum knienden Franciscus in seinem Altarbilde mit der „Heiligen Familie" rechts in der Kirche. Schwarzkreide.

182. 183. No. 6520, 6521, nicht ausgestellt. Pontormo: Kopf des St. Joseph. Studie zu dieser Figur in demselben Bilde. Röthel und Schwarzkreide.

184. (R. 184, No. 6554F). Pontormo: Studie zum kleinen Johannes in demselben Bilde. Dieser ist, wenn auch in umgekehrter Stellung, eine Nachbildung nach einem der nackten Jünglinge (Sklaven) auf den Gewölbefresken Michelangelo's in der Sixtina. Röthelzeichnung.

Der Katalog nennt noch unter den nicht ausgestellten: No. 654, Studie zum Jesuskinde in Schwarzkreide in oben genanntem Gemälde; sowie auch No. 9273, Studie zum „Presepio" des Jac. Empoli. Feder und Aquarell.

St. Spirito.

185. (R. 252, No. 1115). P. Perugino: Scheinbare Studie zu der Erscheinung Maria's vor dem hl. Bernhard. Originalbild in der Münchener Pinakothek, No. 1034, gute Copie im Chorumgange von Ficherelli an der Stelle des Originales. Im Kataloge wird die Zeichnung Copie von Raffaellino del Garbo nach Perugino genannt (?). Federzeichnung.

186. (R. (?), No. 10332). Allessandro Allori: Vielleicht Studie zu der Ehebrecherin vor Christo. Altarbild im Chorumgange.

St. Trinità.

187. (R. 423, No. 841). Jacopo Empoli: Studie zu der „Schlüsselübergabe". Altarbild in der Capelle links vom Chor (Cap. Gondi).[21]) Getuschte Federzeichnung.

Palazzo Vecchio.

188. (R. 140, No. 613). Michelangelo: Flüchtige Studie zu seinem Carton mit der Schlacht bei Pisa. Schwarzkreide.

Die Zeichnungen No. 1184, 1185, 1186 von Vasari, angeblich zu seinen Fresken im Palazzo Vecchio, habe ich nicht verificirt.

189. (R. 228, No. 714). Baccio Bandinelli: Kühner Entwurf zu seinem Hercules vor dem Palaste. Bedeutend ansprechender als die Statue selbst. Federzeichnung.

190. 191. (R. 227, No. 715). Vielleicht Studien zu derselben Statue, sowie auch No. 518. Federzeichnungen.

192. (R. 565, No. 830). Jacopo Ligozzi: Vorzeichnung zu seinem Wandgemälde in der Sala del Consiglio. Pius V. krönt Cosimo I. Getuschte Federzeichnung.

193. (R. 566, No. 826[21]). Vorzeichnung zum Wandgemälde: „Boni-

---

[11]) Der Katalog nennt noch als hierher gehörend No. 920 (?).

facio VIII., Gesandten empfangend." Bezeichnet und datirt 1592. Getuschte Federzeichnung.

Der Katalog nennt noch unter No. 2615 Dom. Cresti: Die Huldigung eines mediceischen Fürsten (schwarze und rothe Kreide); sowie No. 760, Studie von Christofano Gherardi zu seinem Fresko in der Sala degli Elementi (getuschte Federzeichnung); ferner einige Zeichnungen zu Wand- und Deckengemälden von Vasari.

Poggio a Cajano.

194—198. No. 6513, 6514, 6557, 6590, 6599. Jacopo Pontormo: Wandgemälde. Röthelzeichnungen von nackten Jünglingen in verschiedenen Stellungen.

199. 200. (R. 183, No. 6511, 6512). Lebhafte, bewegte Kinderstellungen. Studien zu seinen Wandgemälden. Schwarzkreide.

201. (R. [?], No. 10). Allessandro Allori: Studien für seine Deckengemälde mit allegorischen Figuren. (Nicht von mir verificirt.) Getuschte Federzeichnung.

Gebäude in Florenz.

202. (R. 512, No. 132a). Benedetto da Majano: Entwurf zur Fassade des Palazzo Strozzi. Getuschte Federzeichnung.

(Hier nenne ich auch Michelangelo's Entwurf zur Fassade von St. Lorenzo, der sich in Casa Buonarotti befindet [No. 9, Rahmen 29], sowie zum Treppenaufgange der Bibliothek Laurenziana [Rahmen 21[21]]).

203. (R. 171, No. 3F). Franciabigio (zug.). Feine Zeichnung von der Piazza del Duomo mit dem Baptisterium, der Loggia di Mercanzia, der Casa di Misericordia, von kleinen Figuren belebt. Es ist höchst interessant, dass man auf diesem Prospect das Baptisterium nicht wie es in der Wirklichkeit erscheint, sondern von einem hohen Treppenfundamente sich erheben sieht. Vasari (Ed. Milanesi, III. 21) erzählt, dass Lionardo da Vinci mit dem Plane umging, das Baptisterium in die Höhe zu heben und unter demselben seinen Treppenbau anzubringen . . . . . fra questi modegli e disegni ve n'era uno, col quale più volte a molti cittadini ingegnosi, che allora governavano Fiorenza, mostrava volere alzare il tempio senza ruinarlo; e con sì forti ragioni lo persuadeva, che pareva possibile, quantunque ciascuno, poi che si era partito, conoscesse per se medesimo l'impossibilità di cotanta impresa. Feine, durchgepauste Federzeichnung.

204. (R. 435, No. 1088). Giovanni da San Giovanni: Grosser, farbiger Carton zur decorativen Ausschmückung der Fassade des Palazzo Antellesi auf der Piazza S. Croce. Aquarell.

Der Katalog erwähnt noch eine Studie, No. 1122, zum Wandgemälde von Giovanni da San Giovanni am Hause gegenüber der Porta Romana (Feder und Aquarell), sowie einige landschaftliche Prospecte von Andrea del Sarto: Veduta del Ponte alla Badia, Röthelzeichnung (No. 12, Cat. V); Veduta della Certosa, Röthelzeichnung (No. 21, Cat. V).

---

[21]) Im Kataloge unter No. 286.

Index.

Zu den vermeinten Zeichnungen Pinturicchio's für das Appartamento Borgia.

Ueber das Verdienst, die Zeitschrift „l'Arte“ ins Leben gerufen zu haben, wird von anderer Seite berichtet. Was sich im Ganzen als recht lobenswerth herausstellt, ist die gute und reichhaltige Eintheilung des gesammten, leicht zu übersehenden Stoffes, so wie es sich für eine Fachzeitung ziemt, die ihre Aufgabe in erschöpfender Weise zu lösen sich bestrebt. Dass der bekannte Gelehrte, Prof. Adolph Venturi, der rechte Mann ist, sich einer solchen Aufgabe zu unterziehen, unterliegt keinem Zweifel. — Unter den den Haupttext bildenden Artikeln befindet sich einer vom Herausgeber selbst, überschrieben: Adolfo Venturi, Zeichnungen von Pinturicchio für das Appartamento Borgia im Vatican. Dieser Artikel ist berechtigt, schon seines Inhaltes wegen die Leser am meisten zu interessiren. Nichts konnte den Kunstbeflissenen erwünschter sein, als ein Nachweis ursprünglicher Vorlagen zu den berühmten Fresken, womit Pinturicchio die grossen Räume des Appartamento in Rom schmückte. Die Entdeckung Venturi's ist in der That anregend. Sie weist den augenscheinlichsten Zusammenhang nach zweier Figuren in orientalischer Tracht auf dem Wandgemälde und zweier Zeichnungen in Frankfurt a. M. und im British Museum. Ausserdem hat Venturi richtig auf den Zusammenhang hingewiesen, welcher zwischen einer Folge von sieben Federzeichnungen (orientalische Trachten darstellend) und den genannten Wandmalereien besteht. Diese Zeichnungen befinden sich in drei verschiedenen Sammlungen und zu ihnen gehören auch die oben erwähnten beiden Figuren.

Leider hat er aber in diesem Falle keine gründliche Kritik geübt, da er diese Folge von Blättern dem Pinturicchio vindiciren zu müssen glaubte. Er hat sich dazu von einer gar zu äusserlichen Anschauung verleiten lassen. Denn wollte man sich in der That die Frage stellen, ob es annehmbar ist, dass Pinturicchio der Urheber der Zeichnungen sei oder dass er dieselben anderswoher genommen, um ein paar Trachten gelegentlich in seinen Compositionen zu verwerthen, so müsste nach kurzer Ueberlegung die Antwort zu Gunsten der letzteren Ansicht ausfallen. Man müsste sonst geradezu Alles verleugnen, was bis jetzt als massgebend für diesen Künstler angesehen worden — auch wenn man von dem reichen

Vorrath des venetianischen Skizzenbuches absähe, welches ihm doch von vielen Sachverständigen im Wesentlichen zuerkannt wird.

Dass hingegen die sieben von Venturi erwähnten Zeichnungen mit der grössten Wahrscheinlichkeit auf Gentile Bellini zurückzuführen sind, wie man bisher richtig angenommen, das kann man durch verschiedene Gründe beweisen. Besonders durch den individuellen Stil des Gentile, seine charakteristischen Physiognomien, die in grossen Flächen angegebenen Gewänder, durch die steifen Falten und Finger u. s. w. Will man sich dagegen die Auffassung des umbrischen Meisters klar machen, so betrachte man nur die einherschreitende weibliche Figur in der Uffizien-Sammlung, als deren Urheber Pinturicchio von Niemandem angefochten wird, abgebildet auf Seite 359 von Lermolieff's III. Bande der kunstkritischen Studien.

Für die venetianische Herkunft der sieben Blätter aber spricht noch ein Umstand, der Venturi nicht hätte entgehen sollen, da er auf einem untrüglichen orthographischen Zeichen beruht. Rings um die merkwürdige weibliche Gestalt im British Museum, welche nach orientalischer Sitte auf dem Boden sitzend dargestellt ist, sind gleichzeitig in Handschrift die Farben angegeben, welche sich auf die Gewandung der Frau beziehen. Darin liest man nun, dem venetianischen Dialecte gemäss, arzento statt argento (Silber). Ein Umbrier hätte diese Wortform nie gebraucht.

Es ist übrigens bekannt, dass Gentile Bellini auf Ersuchen des Sultans Mahomed II. 1479 sich nach Constantinopel begab, wo er über ein Jahr in seinem Dienste blieb. Nichts liegt also näher als die Annahme, dass er einige dieser fremdländischen Typen skizzirt und als Vorlagen zu seinen Bildern benützt hat. Man denke dabei nur an das grosse Gemälde der Predigt des heiligen Marcus auf dem Platze von Alexandrien in der Breragalerie.

Venturi scheint noch bei der Betrachtung der sieben Zeichnungen übersehen zu haben, dass eigentlich nur zwei derselben als Originale angesehen werden können: die sitzenden Figuren eines Janitscharen und einer Türkin im British Museum. Die anderen mit der unsicheren, weicheren Ausführung sind spätere Copien nach ähnlichen Vorlagen. Die Verschiedenheit des Papiers dürfte dies wohl weiterhin bezeugen. Interessant bleibt schliesslich die Thatsache, dass Pinturicchio, welcher auch sonst Zeichnungen anderer Meister benutzt hat, in dem Gemälde der heiligen Catharina, die sich vor den Ungläubigen vertheidigt, zwei bei dem Richter stehende Figuren mit einigen Veränderungen den von Gentile Bellini abgebildeten Türken direct entlehnt hat. *Dr. Gustavo Frizzoni.*

Des Christoph Scheurl Libellus de laudibus Germaniae.

Da neuerdings die Dürerfrage wieder in Fluss gekommen ist, lohnt es sich wohl, einen Irrthum zu berichtigen, der sich seit Daniel Burckhardt's Schrift durch alle Aeusserungen zur Sache in mannichfachen Abwandlungen hindurchzieht. Ich will sofort den wirklichen Verhalt feststellen, ohne auf die einzelnen Missverständnisse in der Litteratur einzugehen.

Scheurl's bekanntes Schriftchen erschien zuerst 1506 in Bologna (Panzer VI, 325, 46). Es führt den Titel: Libellus de laudibus Germaniae et Ducum Saxoniae editus a Christoforo Scheurlo Nurembergensi. Auf die Widmung, die unterzeichnet ist tertio idus Novembris 1505, und eine Einleitung folgt zunächst ein geschichtlicher Abriss und dann der Abschnitt, der uns hier zumeist interessirt, über die Deutschen insgemein und über Nürnberg und die Nürnberger im Besondern. Daran schliesst sich sodann der zweite Haupttheil der Schrift: über die sächsischen Fürsten. Blatt 65 a: Finit Oratio seu Libellus de laudibus Germaniae et Ducum Saxoniae per D. Christoforum Scheurlum Nuremburgensem. Es folgen noch zwei Briefe, deren einer, an Sixtus Tucher, den Abschluss des libellus voraussetzt, und am 18. Januar 1506 geschrieben ist. Auf Blatt 68a lesen wir den Druckervermerk: Impressum Bononiae per Benedictum Hectoris bononiensem Bibliopolam Anno MDVI. ad tertium decimum Calendas Februarias (20. Januar 1506).

Bekanntlich bildet einen wesentlichen Bestandtheil der Stelle über Albrecht Dürer in Scheurl's Libellus die Aeusserung über das Rosenkranzfestbild. Da aber Dürer dieses Bild erst am 23. September 1506 vollendete, ist von vornherein klar, dass die genannte erste Ausgabe der Schrift die Dürer berührende Stelle nicht enthalten kann. In der That fehlt denn auch der ganze auf den Nürnberger Maler bezügliche Abschnitt, der in der zweiten Ausgabe etwa anderthalb Seiten füllt.

Diese zweite Ausgabe ist 1508 in Leipzig (nicht in Wittenberg!) erschienen (Panzer IX, 487, 229). Titel und Inhalt zeigen zunächst nur unbedeutende Abweichungen, die wir hier, wo es nicht auf eine bibliographisch genaue Beschreibung ankommt, ausser Acht lassen dürfen. Auf Blatt 37a

findet sich sodann die Dürerstelle, von der sofort noch weiter die Rede sein soll. Dann geht es mit unwesentlichen Zusätzen weiter bis zum Schluss. Hier sind einige Gedichte des Sbrullius eingeschoben, von denen die drei letzten unterzeichnet sind: Anno a reconciliata divinitate 1508. In Vittemburgensi gymnasio. K. S. (Daher rührt vermuthlich das Missverständniss des Druckorts). Auf Blatt 59b der Druckervermerk: Martinus Lantzpergius Lipsensis bibliopola elegantissimus: summa vigilantia — ne ab Italico archetipo aberraret — hunc libellum imprimebat mense Junio — anno octavo super millesimum quingentesimumque. M. Fortes Fortuna Formidat. C. S. D.

Erst in dieser Ausgabe findet sich, wie gesagt, die Dürerstelle, und zwar ist sie auf folgende Weise eingeschaltet. In der Bologneser Ausgabe führt Scheurl (Blatt 47a) die Nürnberger auf, die Maximilian in Anerkennung ihrer Verdienste im Böhmenkriege „equites auratos designavit." Dann geht es weiter: Multos preterea Nurembergenses, qui scientia, eloquentia, prudentia, ingenio, inventione, artificio, architectura, re militari conspicui habentur, commemorare possem etc. Hier war also der gegebene Ort, in der zweiten Ausgabe von Dürer zu sprechen. Und in der That beginnt der bekannte Passus im Leipziger Druck (Blatt 43a) nach den Worten: equites auratos designavit mit einem neuen Absatz: Ceterum quid dicam de Alberto Durero Nurimbergensi u. s. w. Der ganze Abschnitt enthält die oft citirten Einzelstellen in folgender Reihenfolge: 1. qui quum nuper in Italiam rediisset, tum a Venetis etc. 2. Den Vergleich mit Zeuxis und Parrhasios, die Dürer mit seiner Illusionsmalerei übertroffen habe. 3. Die Erwähnung des Rosenkranzbildes, absolutissimum opus, ita Cesarem exprimens etc. 4. Die Stelle über die drei Wittenberger Tafeln. 5. Eine Auslassung über Dürer's Charakter und Verkehr mit Pirkheimer. 6. Die Verse des Sbrullius über Dürer. Dann geht der Text wie in der ersten Ausgabe weiter: Multos preterea Norembergenses . . . .

Ich denke, ich kann mich mit dieser einfachen Festlegung des Thatbestandes begnügen. Was daraus für die Entscheidung der Dürerfrage folgt, ist nicht viel und wenigstens theilweise schon ausgesprochen (so von Dehio in den Gött. gel. Anz. 1892, No. 23, S. 931). Anderes liegt auf der Hand. Jedenfalls ist es aber nicht unwichtig, sich klar zu machen, in welchem Zusammenhang und wann die viel berufenen Stellen niedergeschrieben wurden. *Rudolf Kautzsch.*

Ueber zwei Niederländische Holzschnitte.

I. Das Utrechter Canonbild Lucas van Leyden's.

Durch seinen Aufsatz: Lucas van Leyden als Illustrator (Repertorium XXI, 36) hat Franz Dülberg unsere Kenntniss des Holzschnittwerkes des Holländischen Altmeisters in sehr willkommener Weise erweitert, indem er theils schon bekannte Illustrationen zum ersten Mal kritisch und genau besprochen, theils durch die Beschreibung einiger seltener Druckwerke des Bischöflichen Museums in Haarlem eine, bisher nie geahnte, umfangreiche Thätigkeit des Künstlers für die Officin des Jan Severs in Leyden nachgewiesen hat. Hoffentlich wird es ihm oder einem anderen Forscher gelingen, durch weitere Funde den wahrscheinlich noch lückenhaften Katalog der Illustrationen Lucas van Leyden's zu vervollständigen.

Da von den sechs besprochenen Büchern kein einziges, mit Ausnahme der schon bekannten „Cronycke van Hollandt", in London aufzutreiben ist, muss ich vor der Hand darauf verzichten, Dülberg's Zuschreibungen im Einzelnen zu beurtheilen. Von dieser 18. August 1517 datirten Chronik giebt es, wie es scheint, zwei verschiedene Auflagen, denn das Exemplar des British Museum[1]) enthält auf F. I recto nicht die beiden Holzschnitte Lucas van Leyden's, Gottvater und Maria als Himmelskönigin (beide dagegen im Print-Room, ausgeschnitten), sondern einen mittelmässigen Holzschnitt: Christus und seine Mutter beten zum himmlischen Vater für Seelen im Fegefeuer, welche ein Engel mit seinem Kelch erquickt, in dem er das Blut des Erlösers und die Milch der barmherzigen Mutter auffängt (153 : 145 mm). Ferner bemerke ich, dass der S. 39 erwähnte, in dem Berliner Cabinet befindliche Abzug des unverkürzten Holzschnittes, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, P. iii. 9. 21, auf Papier und ohne Text auf der Rückseite, kein Neudruck des zum ersten Mal im Utrechter Missale, 1514, und dann verkürzt in der Chronik, 1517, abgedruckten Originalholzstockes ist, wie Dülberg annimmt,

---

[1]) Wortgetreu lautet der Titel: Die cronycke van Hollandt Zeelandt | en Vrieslant. (Am Ende) Voleynt tot Leyden Bi mi Jan seuersz | den xvij. dach in oestmaent. An. xv. c. en | xvij. Am Schluss folgt der 1530 in Antwerpen gedruckte Nachtrag aus der Chronik von Brabant.

sondern eine noch nie beschriebene, ziemlich täuschende Copie. Nach freundlicher Mittheilung von Prof. von Loga in Berlin scheint es mir sicher, dass das Berliner Exemplar von demselben Holzstocke gedruckt ist wie ein ähnlicher Papierabdruck, ebenfalls ohne Text, im Print-Room des British Museum, aus der Sammlung Mitchell[2]). Beim Vergleich des letzteren mit dem Crucifix auf F. 28 recto der Chronik, fällt die Differenz gleich in's Auge. An künstlerischer Qualität ist dieses, trotz Verstümmelung und mangelhaftem Druck, der Wiederholung weit überlegen. Die Zeichnung hat an Kraft und Ausdrucksfülle verloren; der Schnitt ist garnicht ungeschickt, aber gewissenhaft und peinlich. Als äusseres Kennzeichen fällt zunächst auf, dass in der Copie die Linien fehlen, welche im Original von den Beinen des Gekreuzigten rechts und links zu den Mänteln der beiden Heiligen laufen, und eine Niveaugrenze des Bodens im Hintergrund erkennen lassen. Doch wichtiger und für die Frage der Originalität entscheidend ist die Thatsache, dass der Copist in der zum Abwischen einer Thräne erhobenen rechten Hand des Johannes einen merkwürdigen Fehler in der Zeichnung begangen hat. Im Original ist der Daumen der geballten Faust instinktmässig unter den Zeigefinger gezogen. Der Copist hat diese einfache Geberde missverstanden, und in seinem Holzschnitt erblickt man eigentlich keinen Daumen, sondern fünf Finger, da er Daumen und Zeigefinger des Originals in einen unmöglich langen Finger verwandelt hat, und aus den drei übrigen Fingern des Originals vier gemacht hat. Die ornamentale Einfassung[3]) ist ziemlich genau copirt. Es scheint also, dass der Originalholzstock vor dem zweiten Abdruck in der Holländischen Chronik einfach unten abgesägt wurde, um zu dem kleineren Formate des Buches zu passen. Zu welchem Zweck dann die Copie ausgeführt wurde, kann kaum errathen werden. Man darf nur vermuthen, dass nach der Verstümmelung des Originals beschlossen wurde, eine neue Ausgabe des Utrechter Missale vorzubereiten, und dass es nöthig war, das Crucifix in der Originalgrösse wieder in Holz schneiden zu lassen. Ob Exemplare von einer solchen Ausgabe erhalten sind, lässt sich bei dem dürftigen Zustand der bibliographischen Litteratur über Holländische Drucke des XVI. Jahrhunderts schwer feststellen.

2. Ein Holzschnitt Jan Swart's van Groningen?

In den meisten öffentlichen Sammlungen befindet sich ein grosser, unbezeichneter Holzschnitt (270 × 380 mm), welcher drei Szenen aus dem

---

[2]) Auf dünnem altem Papier, ohne Wasserzeichen, dessen Drahtstriche eine Entfernung von 26 mm haben. Der Holzstock war schon abgenutzt; man sieht mehrere Wurmlöcher und einen Plattensprung am rechten Querbalken des Kreuzes, neben dem Handgelenk Christi; doch ist der Abdruck garnicht so sehr schlecht wie angeblich der Berliner.

[3]) Wie mir Prof. von Loga mittheilt, ist das Kreuz unten in der Mitte der Bordüre das Wappen der Utrechter Diöcese.

Leben Johannes des Täufers vorstellt: 1. im Hintergrunde rechts, die Taufe Christi; 2. vorn in der Mitte, die Predigt des Täufers; die Frauen sitzen und die Männer stehen hinter ihnen in einer Felsenhöhle; 3. im Hintergrunde links die Enthauptung des Heiligen. Das Blatt wird zuweilen Hans Brosamer, gewöhnlich aber Hieronymus Bosch van Aeken zugeschrieben (von W. Schmidt, Meyer's Künstler-Lexikon I. 98 c. verworfen).

Als Urheber dieses Holzschnittes möchte ich, freilich zunächst aus rein äusserlichen Gründen, den Namen des von Lucas van Leyden beeinflussten Malers, Jan Swart van Groningen, vorschlagen, von dem sich ein Bild mit dem gleichen Gegenstand in der Münchener Pinakothek (No. 150) befindet.

Die Gründe sind folgende. Von dem Monogrammisten H K beschreibt Bartsch (Bd. VII, S. 493) zwei Holzschnitte: die Predigt des Täufers und die Predigt eines im Schiff stehenden Apostels (richtiger die Schiffspredigt Christi). In diesem erkannte er richtig eine Copie des auf der vorhergehenden Seite beschriebenen Blattes mit dem Monogramm Jan Swart's (Abbildung bei Lippmann, Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister, III. 49). Von jenem war ihm kein Original bekannt. Wohl deshalb, weil die Copien des Monogrammisten H K äusserst selten sind (sie befinden sich, so viel ich weiss, nur auf der Hofbibliothek in Wien), ist noch immer unbeachtet geblieben, dass das erste von Bartsch beschriebene Blatt nach unserem Anonymen copirt ist. Darum liegt es nahe, zu vermuthen, dass dieser anonyme Zeichner mit dem Zeichner des Gegenstückes, Jan Swart van Groningen, ein und derselbe ist. Damit würde sich dessen drei bezeichneten Holzschnitten (ausser B. VII, 492.1 besitzt das Berliner Kupferstichcabinet die Predigt eines sitzenden Apostels und die Versuchung Christi, beide mit dem Monogramm) ein vierter anreihen. Die beiden grösseren Holzschnitte sind im Format ähnlich, in den Maassen dagegen etwas verschieden (B. 1 misst nur 240 × 365 mm). Was stilkritische Betrachtungen betrifft, muss Vieles freilich etwas bedenklich erscheinen. In beiden Blättern sind die Extremitäten, besonders die Hände, ziemlich verfehlt, doch nicht gerade auf dieselbe Weise gezeichnet. Der weibliche Gesichtstypus und das weibliche Costüm bieten eine entschiedene Aehnlichkeit; die Männer dagegen sind sehr verschieden. Die ferne Landschaft dürfte sehr wohl in beiden Fällen von demselben Zeichner herrühren; es fällt doch auf, dass die starken Kreuzschraffirungen, welche auf Steinen und Bäumen der Predigt des Täufers überall vorkommen, an entsprechenden Stellen des Ufers bei der Schiffspredigt vermieden sind. Wie anders ist die Art und Weise, einen Heiligenschein zu zeichnen! Es kann sein, dass der Monogrammist H K Blätter von zwei verschiedenen Meistern nur wegen der Aehnlichkeit des Gegenstandes in eine willkürliche Verbindung gebracht hat: jedenfalls lagen sie vor seinen Augen zusammen und dürfen sie in Bezug auf ihren Ursprung nicht zu weit getrennt werden.

Campbell Dodgson.

Zu Abraham Godyn.

Die Galerie des Rudolfinums zu Prag hat im Laufe des vorigen Jahres (1897) ein beachtenswerthes Bild: Jaël und Sisara von dem Antwerpener Maler Abraham Godyn angekauft. Godyn gehört zu den Künstlern des späten XVII. und frühen XVIII. Jahrhunderts, die nach guten Ueberlieferungen mit fertiger Hand gemalt haben. Er ist von der Kunstgeschichte bisher sehr stiefmütterlich behandelt worden, und meines Wissens ist die Prager Galerie die erste, die eines seiner Werke ausstellt. Die Antwerpener Litteratur kennt ihn als Schüler des Henricus Hergauts und als Lehrer des Marten Josef Geeraerts sowie als kaiserlichen Hofmaler.[1]) Als solcher ist er auch in der Wiener Litteratur, beziehungsweise in Büchern über Wien, verzeichnet.[2]) Manches Andere über Godyn wird bei Dlabacz im Künstlerlexikon für Böhmen mitgetheilt, aus dem auch Nagler's Lexikon geschöpft hat. Was bei Füssli und Kramm steht, ist neben der schon genannten Litteratur nicht von Belang. Nach den Angaben bei Dlabacz wurde Abraham Godyn 1687 nach Prag gerufen, „um das neu aufgeführte Schloss Troja unweit Prag zu malen". Es waren Wandgemälde mit geschichtlichen Darstellungen, die er auszuführen hatte. Sie wurden 1693 vollendet. Der Künstler unterschrieb sich darauf als „Abraham Godyn Antwerpiensis". Auf die Schicksale dieser Wandmalereien gehe ich nicht ein. Der Künstler war spätestens 1711 wieder in Antwerpen. Denn damals wurde er als Freimeister der Antwerpener Lukasgilde verzeichnet. Während seines Prager Aufenthaltes hat Godyn jedenfalls auch Tafelbilder geschaffen, die dann eine Zeit lang im Besitz von Prager Kunstfreunden verblieben sein dürften. So findet man im Katalog der Galerie, welche die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag zusammengestellt hatte, 1835 zwei Bilder von A. Godyn verzeichnet: Die Verstossung der Hagar und: Abraham's Weib Sara, des Ehebruches beschuldigt, besteht die Feuerprobe. Dieses Werk war mit 1692 datirt. In der kaiserlicheu Burg zu Prag befanden sich 1777 viele Bilder von Godyn,

---

[1]) Vergl. Liggeren, II nach Register und Van den Branden, S. 1215.

[2]) Hierzu Schlager: Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte, und Küchelbecker: allerneueste Nachricht vom röm. Hofe (S. 186).

der damals in der amtlichen „Specification“ der Bilder in Prag als „Codin“ oder „Abraham Codin“ erscheint. (Nach einem Act im Oberstkämmereramte zu Wien.) Vermuthlich hat sich auch das Bild, das eingangs erwähnt wurde, eine Zeit lang in Prag umhergetrieben, eine Voraussetzung, die ich folgender Massen begründen kann. Das Rudolfinum hat das Godyn'sche Bild von Ferdinand Siegmund erworben, der aus einer Prager Familie stammt. Obwohl F. Siegmund seit Jahren in Linz a. d. Donau lebt und das fragliche Bild dort bei sich verwahrte, ist doch anzunehmen, dass es aus älterem Prager Besitz dahin gelangt ist. Vor Jahren habe ich dieses Bild bei Siegmund in Linz gesehen. Als Inschriften notirte ich die Signatur. „ABRAHAM GODYN“ und den erklärenden Hinweis auf die Bibelstelle: „IVD : CAP : IV VERS : XXII.“ Nach meiner Erinnerung ist das Bild gut erhalten und ziemlich faustfertig gemalt, ohne technisch interessant zu sein. Dargestellt ist der todte Sisara mit dem Nagel im Kopfe, Jael und Barak. (H. 1,12, Br. 0,93.)

Ich meine, es sei nicht überflüssig, auf Godyn hinzuweisen, insbesondere im Hinblick auf einen Irrthum, der sich in den jüngsten Jahresbericht des Ausschusses der Gesellchaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen eingeschlichen hat. Dort wird der Künstler nämlich „Goldyn“ genannt, ein Missverständniss, das man vermuthlich dem Umstande zu danken hat, dass seit einiger Zeit wieder ein Maler der Galerie vorsteht. So lange die Kunstgelehrten Chytill und Borowski die Gemäldesammlung verwalteten, sind derlei Missverständnisse nicht vorgekommen.

Th. v. Frimmel.

Litteraturbericht.

Sculptur.

Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. Von Dr. **Alfred Gotthold Meyer.** Erster Theil. Die Gothik des Mailänder Domes und der Uebergangsstil. Berlin 1897. Verlag von Wilhelm Ernst und Sohn. 145 S.

In seinen „Lombardischen Denkmälern des XIV. Jahrhunderts" (1893) hatte A. G. Meyer eine grundlegende Arbeit über ein wenig bekanntes weites Gebiet der Kunstgeschichte geboten, in derselben aber „das Hauptaugenmerk . . . . . auf die bisher fast gänzlich unbeachteten Denkmäler" gerichtet und deshalb „die Sculpturen des Mailänder Domes von der Untersuchung möglichst ausgeschlossen". Das vorliegende Werk, dessen erste Hälfte gerade den Mailänder Dom und seinen überreichen figürlichen Schmuck behandelt, während die zweite Hälfte dem Uebergangsstil gewidmet ist, documentirt sich also als eine Ergänzung und Fortsetzung jener früheren Arbeit.

Zahlreiche Fragen harren der Lösung, welche die Baugeschichte des Mailänder Domes betreffen. Gewöhnlich wird das Unnormale dieses Bauwerks — vom Standpunkt strenger nordisch-gothischer Norm aus — zu stark betont und erörtert, und nicht genug berücksichtigt, dass das Ganze, welches durch das Zusammenwirken so vieler und so verschiedenartiger Kräfte entstand, eine ausserordentliche Eigenart besitzt, auf die der gewöhnliche Massstab sich nicht anwenden lässt. Denn ausserordentliche Denkmale der Kunst tragen wie ungewöhnliche Menschen den Massstab ihrer Beurtheilung in sich allein.

Unbeeinflusst durch Theoreme sucht der Verf. die Grundzüge des Baues im Grossen und in den Details zu erfassen und gelangt dabei zu klaren Resultaten. Bereits der älteste Theil des Doms, die Nordseite der nördlichen Sacristei, weist deutlich drei charakteristisch verschiedene Elemente auf: den rein italienischen, im Sinn der antiken Kunst gebildeten Sockel, den nordisch-gothischen Bogenfries und endlich die oberitalienische, „fast barock-phantastische" Bekrönung. Diese Analyse bestätigt die Baugeschichte: bis 1389 sind vorzüglich italienische Meister thätig, von 1389 bis 1402 eine grössere Zahl nordischer Künstler; von 1400 an tritt mit

Filippo degli Organi ein Italiener in den Vordergrund. Aehnliche Stilwandlungen kann man an den Pfeilern des Innern, vorzüglich aber an den Portalen der beiden Sacristeien beobachten; hier steht der einfach strenge Architrav im augenfälligen Gegensatz zu der Sopraporte mit ihrem spitzbogigen Thor, den Fialenthürmchen, mit ihrer reichen Umrahmung, die zahlreiche Figuren unter Baldachinen verzieren. Diesen Decorationsstil findet man überall, wo nordische Künstler thätig gewesen sind, wie denn auch die südliche Sacristei-Sopraporte das Werk des Hans von Fernach ist. Aehnliche Gegensätze finden sich endlich auch an den Fenstern besonders an dem Masswerk, das transalpinen Ursprung z. B. an den seitlichen Chorfenstern aufweist, während das grosse mittlere Chorfenster mit seinem herrlichen Masswerk oberitalienisch-gothisch ist: das Werk des bereits genannten Filippo degli Organi, der fast fünfzig Jahre lang am Dombau thätig gewesen ist und auf dessen Zeichnung die Strebebögen zurückgehen, welche, unzählig oft wiederholt, den Gesammteindruck des Mailänder Doms massgebend bestimmen. Auch diese sind „auf den Gesammteffect berechnet“, „überall erstrebt derselbe vor Allem eine Auflösung der Massen“ — und so ist diese Decoration „mit dem mittleren Chorfenster die charakteristischste Schöpfung der oberitalienischen Gothik“.

Eine analoge Entwicklung zeigt eine Betrachtung der figürlichen Decoration (p. 37 ff.), die, ungeheuer reich wie nirgend sonst, das ganze Bauwerk überzieht. Die figürlich gestalteten Knäufe des Bogenfrieses, dieses „eigentlich gothischen Theiles der Aussenfassade“, sowie der figürliche Schmuck der Consolen in den Fensterlaibungen und an den Strebepfeilern verrathen den Einfluss germanischer Elemente. Die feinsten Sculpturen aus dieser Consolenreihe (an den Sacristei-, den Querschiff- und den östlichen Langhausfenstern), deren plastische Durchführung unsere Bewunderung erweckt, gehören stilistisch zusammen mit dem bildnerischen Schmuck der Sacristeisopraporten und des Brunnens der Südsacristei. Die hier thätigen Künstler sind Hans von Fernach (südliche Sacristeisopraporte), der Campionese Giacomo (von ihm das signirte Relief der nördlichen Sopraporte) und Giovannino de Grassi (Sacristeibrunnen und einzelne Theile der Portale der beiden Sacristeien). Die Verschiedenheit der Nationalität der Meister, die hier geschaffen haben, offenbart sich auf den ersten Blick. Der figürliche Reichthum, welcher den Rahmen der südlichen Sopraporte und die von ihm umschlossenen drei Felder erfüllt, findet seine Analogieen jenseits der Alpen: „das ist der Stil deutschgothischer Schnitzaltäre“. Auch französische Einflüsse denkt sich Meyer hier wirksam. Die Glorie Christi der nördlichen Sacristeisopraporte von Giacomo da Campione zeigt im Gegensatz dazu — in der Ordnung des Faltenwurfs u. a. — die Hand des Italieners; und das schöne Relief am Lavabo der Südsacristei von Giovannino de Grassi ist nur in Italien denkbar. An dem Lunettenrelief der nördlichen Sopraporte, welches Christus, von Maria und Johannes verehrt, zeigt, könne man Matteo da Campione als ausführenden Künstler vermuthen. Der Bildschmuck des

grossen mittleren Chorfensters endlich ist von mehreren italienischen Meistern, darunter Paolino da Montorfano, entworfen und von anderen, unter ihnen ein Deutscher und der schon genannte Filippo degli Organi, ausgeführt.

Innerhalb der figürlichen Decoration des Mailänder Doms bilden aber die „Giganten“ und die über ihnen befindlichen Wasserspeier die interessanteste Gruppe, die aller Wahrscheinlichkeit nach rein italienisch ist. Für eine Reihe von ihnen, die 1404 bestellt wurden, lieferte Paolino da Montorfano die Entwürfe. Die Giganten waren ursprünglich als Stützen für die weitvorspringenden Wasserspeier, die als Fabelwesen, als Sirenen, Waldmenschen u. dergl. gestaltet sind, gedacht; aber dieser unmittelbare Zweck tritt mehr und mehr zurück, und aus den figürlich gestalteten Decorationsfiguren werden Genrefiguren. Zunächst sind sie, was ihr Name sagt, Giganten, „wilde, ungeschlachte Gesellen, mit denen Märchenphantasie die Natur zu beleben liebt“, dann „folgen Vertreter der dienenden Klasse der realen Welt, schlichte Boten und Knappen; und von hier aus leiten stattlich ausgerüstete Pagen, Herolde und Schildträger endlich zum Rittergeschlecht selbst hinüber.“ Die frühesten Gestalten dieser Gruppe sind im Massstab zu gross genommen; erst allmählich, nach mannigfachen Versuchen, wurde Lebensgrösse etwa als richtig erfunden und angewandt. An kunstgeschichtlicher Bedeutung stehen die Giganten unter den Sculpturen des Mailänder Doms vor der Renaissancezeit obenan; sie offenbaren einen Reichthum der Phantasie, der unser Staunen erwecken muss. Für die einzelnen Figuren lassen sich bestimmte Künstlernamen nicht nennen; eine grosse Zahl von Bildhauern, zumeist Oberitaliener, wie Jacopino da Tradate, Marco und Matteo Raverti, der Venezianer Nicolò u. a. sind uns namhaft gemacht; doch „als künstlerischer Schöpfer dieser Decoration muss Paolino da Montorfano gelten.“

Unter den Gigantenfiguren sind einige, die beiden Paare an den Pfeilern zu Seiten der Querschifftribünen, besonders merkwürdig: „genrehafte Gestalten des Alltagslebens“, welche die Ueberleitung bilden zu den „späteren Renaissance-Giganten, den Reisigen, Knappen und Herolden“. Die einfach-ungezwungene Haltung einiger dieser Figuren, der kräftige Naturalismus der derb behandelten Köpfe verräth ein liebevolles Naturstudium, und so darf man diese Giganten als „Herolde der Renaissance“ bezeichnen, die für den Kunsthistoriker als Erzeugnisse echt oberitalienischer Frührenaissance von höchstem Werth sind. Die „realistisch-malerische Uebergangskunst“, die in ihnen uns entgegentritt, findet schlagende Analogieen in Venedig, wo speciell einige Sculpturen an der Fassade des Dogenpalastes, besonders die „Noahgruppe“ der Südostecke, auffallende Verwandtschaft mit den Giganten des Mailänder Doms zeigen. Die künstlerischen Beziehungen zwischen beiden Städten sind documentarisch erweisbar: findet man in Mailand Venezianer Meister thätig, so finden wieder zahlreiche lombardische Steinmetzen und Bildhauer in Venedig Beschäftigung. Einer der Meister, den wir als Verfertiger einer Gigantenfigur kennen, Matteo Ra-

verti, ist von 1418 an in der Lagunenstadt nachweisbar; von 1421—1434 arbeitet er mit an der Ca' d'Oro. Leider geben seine reich ornamentalen Arbeiten hier keinen Anhaltspunkt für stilistische Vergleichung.

Als Verfertiger eines grossen monumentalen Werkes gewinnt aber Jacopino da Tradate in der Geschichte der Mailänder Plastik besondere Bedeutung. Die Colossalstatue Papst Martin's V. im Dom ist sein Werk (1421 fertig zur Aufstellung); diese wenig belebte Gestalt mit dem individuell gestalteten Haupt und dem offenbar nach der Natur studierten Faltenwurf ist wiederum malerisch-realistisch, wie jene Giganten. Diese Entwicklungsphase der mailänder Plastik entspricht der gleichzeitigen Phase der Florentiner Sculptur, welche die Porta della Mandorla des Doms repräsentiert; und des Niccolò d'Arezzo, ihres Hauptmeisters, Marcusgestalt im Innern des Doms bietet mannigfaltige Analogieen zu der Papstfigur des Jacopino da Tradate, der sie freilich an künstlerischer Qualität bedeutend überlegen ist. Verf. erinnert daran, dass nach Vasari eben Niccolò d'Arezzo für den Mailänder Dom thätig gewesen sein soll, was sich documentarisch nicht erweisen lässt. Seinen Stil verrathen die Statuetten in den Nischen des Sarcophags des Marco Carelli (im Innern des Mailänder Doms) und die Propheten — und Engelfiguren an der „Guglia Carelli", dem Eckpfeiler der nördlichen Sacristei (1403). M. E. zeigt in der That die köstliche Prophetengestalt (Abb. 39) ein auffallend florentinisches Gepräge; sie erinnert fast schon an den Stil Ghiberti's. Ist Meyer's Zuweisung richtig, so hätte Jacopino da Tradate also von Niccolò d'Arezzo seine künstlerische Anregung empfangen.

Der toskanische Einfluss auf die Lombardei ist nun besonders deutlich in Castiglione d'Olona erweisbar. Auf die Sculpturen dieses kleinen Fleckens haben kürzlich Santambrogio und Schmarsow (Heft I der Masaccio-Studien) hingewiesen. Es ist, nach der Entwicklung, die an den Sculpturen des Mailänder Doms zu beobachten ist, nicht unmöglich, dass auch die Werke in Castiglione d'Olona lombardischen Ursprungs sind. In beachtenswerther Weise führt von diesen Sculpturen eine Verbindung hinüber zu einigen Werken in Venedig, bei denen wieder florentinischer Ursprung deutlich ist. Endlich gehört noch der Untertheil des mittleren Borromeo-Monuments auf Isola Bella in diese Gruppe; vermuthungsweise ein Werk des Matteo Raverti.

„Ein selbstständiger malerischer Realismus, nordisch-gothische Einwirkungen und eine Beeinflussung durch die in ganz Oberitalien verbreitete Uebergangskunst von Florenz — das also sind die drei Elemente, aus denen sich das Stilbild der Mailänder Plastik um 1450 zusammensetzt." Mit diesen Worten fixirt der Verf. das Resultat des ersten Capitels seiner Arbeit.

Das zweite Capitel, „der Uebergangsstil" (p. 78 ff.) behandelt in mehreren Abschnitten einzelne besonders bezeichnende Denkmäler: das Ospedale Maggiore, die Mediceer-Bank, die Portinari-Kapelle, den Dom zu Como und die Certosa von Pavia.

Durch Francesco Sforza sind zwei Florentiner Künstler beschäftigt worden: Antonio Filarete und Michelozzo. Der erstere war dem Mailänder Machthaber durch Piero de' Medici empfohlen; er ist seit 1451 in Mailand nachweisbar. Von seiner Thätigkeit im Dienst des Sforza ist nur sein Hauptwerk, das Ospedale, auf uns gekommen, freilich auch dieses nur in stark veränderter Gestalt. 1457 fand die Grundsteinlegung statt; bis 1465 stand Filarete an der Spitze der Bauleitung. Sein ist vor Allem „der riesenhafte Gesammtplan und der Aufbau in seinen Grundzügen“: und dies Ganze ist im Sinn der Florentiner Frührenaissance. Aber während die im Traktat erhaltene Skizze überall den Rundbogen angewendet zeigt, findet man an den Fronten im oberen Stockwerk rechteckig umrahmte Spitzbogenfenster, die „den Stempel einer Compromisskunst tragen“. Nur einzelne Details — Medaillons mit Köpfen, Putten, Blattornament mit Acantusschema — zeigen den für die Antike begeisterten Künstler der Renaissance, während die rechteckige Umrahmung des spitzbogigen Fensters, die Theilung der Fensteröffnung durch eine Hausteinsäule durchaus lombardisch-gothisch ist. Auch das Gurtgesims trägt den Charakter einer „Compromisskunst“. Dagegen bleiben die drei älteren Hofarcaden ganz frei von solchen gothischen Reminiscenzen.

Einen ähnlichen Mischstil, wie die auf Filarete zurückgehenden Theile der Fassade des Ospedale zeigt die — nur in Abbildungen erhaltene — Front des Palazzo Marliani und das Portal der Casa Vimercati, das bei mittelalterlichem Gesammtcharakter Renaissance-Details (Putten, Profilköpfe u. a.) zeigt.

Mit Michelozzo's Namen verbinden sich zwei Denkmale in Mailand die Mediceer-Bank und die Portinari-Kapelle. Vasari nennt den Namen des Florentiner Meisters direct im Zusammenhang mit dem ersteren, Filarete verschweigt ihn. Stilistischer Vergleich wird dem Aretiner Recht geben, denn das Gesammtbild des Palastes entspricht durchaus dem florentinisch-sienesischen Princip. Aber wieder finden wir die gleiche Compromisskunst, wie bei dem Ospedale; vereint mit Formen der Renaissance gothisch gebildete Details, z. B. die Bildung der Fenster. Und die „geringere Monumentalität, die mehr heitere, mehr malerische Wirkung“ dieses Bauwerks ist specifisch oberitalienisch. Der Banco Mediceo ist nur in geringen Theilen auf uns gekommen; wichtige, decorative Bestandtheile, vorzüglich das prächtige Portal, bilden heute eine Zierde des Museo archeologico in Mailand. Hier, an dem Portal, haben Renaissanceformen die gothischen Elemente völlig verdrängt. Die architektonischen Details erinnern deutlich an Michelozzo's Werke, wie etwa die Thürumrahmung in Santa Croce in Florenz (Eingang zur Mediceercapelle). Dagegen steht der plastische Schmuck zu Seiten der Pilaster und am Thürsturz im directen Gegensatz zu dem streng organischen, architektonischen Aufbau. „Da entschied wieder wohl die echt oberitalienische, rein malerische Geschmacksrichtung“. Und bestätigt wird diese Auffassung durch die Gestaltung der Figuren am Portal, für die man gerade in Mailand Analogien — z. B. einer der Gi-

ganten des Doms — findet. Man darf also annehmen, dass „Mailänder Bildhauer die künstlerischen Absichten Michelozzo's abwandelten, besonders im Figürlichen“. Die bedeutsamsten Fragmente dieses Palastes, die acht Terracotta-Medaillons mit Männerköpfen (von den Hofarcaden) sind sicher echt lombardische Arbeit.

Die Portinari-Kapelle, die Stiftung eines dem Mediceer-Hause vertrauten Mannes, zeigt deutliche Verwandtschaft mit Brunelleschi's Florentiner Centralbauten. Doch ist ihr Inneres rein malerisch geschmückt; und ebenso weist die Decoration im Einzelnen auf oberitalienische Künstler hin. An den noch spitzbogig gebildeten Fenstern findet man zum ersten Mal die „Candelaber-Säule“, „die einen candelaberartigen Kelch mit der Säulenform vereint.“ Der berühmte Engelreigen, der sich unterhalb des Tambours hinzieht, hat nach des Verfassers Ansicht „etwas durchaus Florentinisches“; er ist „den Figuren auf der Florentiner Orgelbalustrade des Luca della Robbia innerlich verwandt“. Hier kann ich dem Verf. nicht ganz beipflichten; und ich möchte in diesen Engelfiguren gerade eine oberitalienische Schöpfung erblicken, die wie eine Vorahnung ist der wundervollen Engelgruppen des Gaudenzio Ferrari. Die Portinari-Kapelle mit ihrem Gemisch lombardischer und florentinischer Elemente gehört noch der Uebergangskunst an, deren höchste Entwicklung sie bezeichnet.

Ausserhalb Mailand's sind für diesen Uebergangsstil der Dom von Como und die Certosa bei Pavia überaus wichtig. Der Umbau des Doms von Como begann 1396; eine erste Bauperiode, bei der Lorenzo degli Spazii als leitende Persönlichkeit wahrscheinlich anzusehen ist, dauerte bis 1402. Von 1426 an tritt Pietro da Breggia in den Vordergrund, der besonders von 1439—1455 die Oberleitung des Baues hatte. Das Langhaus zerfällt in zwei deutlich geschiedene Theile, von denen der jüngere, 1452 begonnen, bei der zweiten Pfeilerreihe beginnt und das Langhaus bis zur Façade fortführt. Der Entwurf der Front ist vor 1457 entstanden; er stammt vielleicht von jenem Pietro da Breggia, möglicher Weise aber von den nach ihm die Leitung der Decoration innehabenden Meistern Florio da Bontà und Luchino Scharabota da Milano. Gegen diese Façade lassen sich — wenn man von den der Renaissancezeit angehörenden Theilen absieht — mannigfache practische wie ästhetische Bedenken geltend machen. Dem Innern wird nicht genügend Licht zugeführt; die plastische Decoration berücksichtigt nicht genügend die tectonische Function der Bauglieder. Der Schmuck der vier grossen Pfeiler bis zur Höhe des Architravbalkens des Hauptportals „bezeugt noch eine grosse künstlerische Unreife“. Die sich daran anschliessenden Felder zeigen einen reiferen Stil. Andere Theile des Façadenschmucks zeigen wieder die oft beobachtete, „echt lombardische Stilmischung“ von gothischer und Renaissance-Ornamentik, die hier in der grossen Rose, dem Werk des Luchino da Milano (1486) eine besonders glückliche Schöpfung hervorbringt. Nicht weniger charakteristisch-lombardisch sind desselben Meisters drei Krönungstabernakel über der Front des Mittelschiffs.

Auch die Certosa bei Pavia gehört zum grössten Theil diesem Uebergangsstil an. Mit dem Gründungsjahr 1396 begann zunächst der Bau des Klosters; die Ausführung des Baues der Kirche erfolgt der Hauptsache nach wesentlich später. Allerdings lag hierbei wohl ein noch dem Trecento angehöriger Entwurf zu Grunde; aber von einem Bau, wie dem Mailänder Dom, ist diese Kirche nach Raumdisposition wie ornamentaler Detaillirung wesentlich verschieden. Die Certosa ist durchaus in dem Geist lombardischer Backsteinarchitektur geschaffen, deren charakteristische Merkmale — den Vierungsthurm mit den Zwerggalerien und die Vermischung von Backstein- und Hausteintheilen mit bunten glasirten Terracotten — sie aufweist. Chor und Querschiff zeigen den Uebergangsstil; die Details hier halten sich frei von gothischen Elementen. Ein lombardischer Meister, Giuniforte Solari, war seit 1453 an der Bauleitung betheiligt; durch ihn kommen die Renaissanceformen zur Herrschaft, während in der Decoration vielfach, z. B. im Masswerk der Fenster über den Sacristeien, gothische Elemente sich behaupten. Die Consolen für die Gewölberippen der Sacristeien zeigen herrliches, spätgothisches Blattwerk, vermischt mit Renaissanceformen (Löwen- und Frauenköpfe); sie haben in Venedig ihre Analogien und gehen mit diesen zurück auf toscanische Einflüsse.

Bis zum Eintritt der Frührenaissance reichen die Untersuchungen Meyer's. Auffallend spät im Verhältniss zu Florenz, ja selbst zu Venedig setzt diese in Mailand ein: „die Hauptwerke der specifisch lombardischen Frührenaissance beginnen erst um 1470.“ Dieser wird der zweite Theil des Werkes gewidmet sein, dem man mit berechtigter Spannung entgegensehen darf. Denn mit einer Kenntniss der Materie, die in Deutschland wohl unerreicht ist, verbindet der Verf. zwei Eigenschaften, welche seinem Buch zum besonderen Vorzug gereichen: er versteht den schwierigen Stoff unter grossen Gesichtspunkten zu gruppiren, und er trägt seine Ansichten in ausgezeichnetem Deutsch vor, das sich bei Gelegenheit zu einem schönen Schwung der Sprache erhebt. Nur wer die in Zeitschriften und Monographien zerstreute reiche Litteratur, um welche sich besonders einige Mailänder Forscher in jüngster Zeit verdient gemacht haben, so beherrscht, wie der Verf., wird im Stande sein, mit den dort gewonnenen Bausteinen einen so stattlichen Bau aufzuführen, als es das vorliegende Buch ist. Zahlreiche, zumeist wohlgelungene Abbildungen gewähren die Möglichkeit eine bildliche Vorstellung von den meisten besprochenen Kunstwerken zu gewinnen. *G. Gr.*

Malerei.

Gustave Gruyer, L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este. Paris, E. Plon. 1897. 2 Bde. in 8⁰ von 720 u. 676 S.

„Freude war in Troja's Hallen“, als vor etwa einem Jahrzehnt aus dem engeren Kreise der Eingeweihten die Kunde auch unter die Ako-

luthen drang, Adolfo Venturi hege die Absicht, die Fachlitteratur mit einem „Vasari“ der ferraresischen Kunst zu beschenken, und so die Unterlassungssünde des Vaters der italienischen Künstlergeschichte gut zu machen. Denn Allen, die sich mit dem in Rede stehenden Zweige derselben näher zu befassen Veranlassung hatten, war ja bekannt, wie leicht der Aretiner Biograph hier seine Aufgabe genommen, wie wenig das, was er fast nur aus Quellen und Ueberlieferungen zweiter Hand über die Meister der nächst derjenigen von Padua und Venedig die folgerichtigste Entwicklung unter allen Schulen Oberitalien's aufweisenden ferraresischen Schule zusammengetragen hatte, sowohl der Vollständigkeit als Richtigkeit der Information nach genügte. — Durch zahlreiche Mittheilungen in Fachzeitschriften hatte sich Venturi schon seither als die geeignete Kraft erwiesen das von ihm geplante Unternehmen in allseits gedeihlicher Weise durchzuführen. Durch Jahre lang fortgesetzte eingehende Studien in den estensischen Archiven war er des gesammten Stoffes in einem Masse Herr geworden, wie vor ihm keiner der Forscher, die sich derselben Aufgabe gewidmet hatten. Und unter ihnen waren doch Namen wie Cittadella, Laderchi, Campori zu verzeichnen. Allein so umfassend und werthvoll auch das Material war, das diese Gelehrten zu einem definitiven Bau zusammengetragen, — Venturi hatte in mehr als einem Falle nachgewiesen, dass es einer nochmaligen Kontrolle und nicht selten daraus fliessender Berichtigung bedürfe, ehe man ihre Steine jenem einfügen könne, ohne fürchten zu müssen, die Solidität des aufgeführten Gebäudes durch die Stösse einer auf den Grund der Dinge dringenden Kritik gefährdet zu sehen. Welch' ungeheures Material es dabei zu bewältigen galt, ist ja Allen, die sich mit den Quellen der italienischen Kunstgeschichte auch nur oberflächlich vertraut gemacht haben, nicht verborgen. Wie wohl in keinem zweiten Falle, liegen uns in den glücklicherweise fast lückenlos erhaltenen Rechnungsbüchern der estensischen Hofverwaltung, — die bekanntlich den fiskalischen Interessen stets die grösste Aufmerksamkeit und Sorgfalt zuwandte, — auch über die Kunstpflege des Fürstenhauses die genauesten und umfangreichsten Nachrichten vor.

Leider hat Venturi seither von der Durchführung seines Vorhabens Umgang genommen, oder vielmehr dasselbe zu der Idee jener Neuausgabe des ganzen Vasari erweitert, die — nach dem davon bisher veröffentlichten ersten Bande zu urtheilen — mit der diplomatisch getreuen Reproducierung des gesamten urkundlichen sowie durch litterarische Tradition gebotenen Materials allerdings das Ideal in ihrer Art erreichen würde. Aber ist denn auch die Möglichkeit vorhanden, dass die Kräfte eines Einzelnen — und stünde ihm auch die Arbeitskraft eines Venturi zu Gebote — ausreichen werden, das Riesenunternehmen auf ein gutes Stück Wegs in den Wald der Vasarischen Biographien hinein zu fördern, geschweige denn zum Abschluss zu bringen? Und ist es bei dem Umstande, dass Vasari erst in den späteren Bänden seiner Vite an die ferraresischen Meister kommt, nicht sehr wahrscheinlich, dass wir uns betreffs ihrer mit dem

werden begnügen müssen, was der Verfasser bisher in seinen drei zusammenfassenden Studien über die Anfänge der Renaissance in Ferrara und die Kunst unter Borso und Ercole I. von Este, sowie in einigen Monographien des Archivio storico dell' arte veröffentlicht hat.

Bei sothaner Sachlage ist es nur mit Freude zu begrüssen, dass von anderer Seite der Versuch unternommen wurde, ein zusammenhängendes Bild der Entwicklung der Kunst am estensischen Hofe zu zeichnen. Gustave Gruyer, dessen betreffendem Werke die vorliegende Besprechung gilt, ist den Freunden der italienischen Kunst kein Unbekannter. Seit Jahren haben sie die Studien, die er fast ausschliesslich einzelnen Zweigen, Meistern oder Denkmälern der ferraresischen Kunst widmete und (mit Ausnahme der in Buchform erschienenen Illustrations des écrits de Jerôme Savonarole, Paris 1879) in den heimathlichen Fachzeitschriften veröffentlichte, mit dem Interesse verfolgt, das sie vermöge der ernsten Versenkung in den jeweiligen Gegenstand in vollem Masse verdienten. Hier nun erfreut sie der Verfasser mit dem methodisch zusammengefassten Ergebniss seiner jahrelangen Beschäftigung und bietet ihnen vor Allem Gelegenheit, seinem ausdauernden Fleiss und seiner Pünktlichkeit in der Benutzung der Quellen, seiner Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit in der Heranziehung und Kennzeichnung fremder Forschungsresultate, der Lückenlosigkeit seiner Litteraturkenntniss in Bezug auf den behandelten Gegenstand, der Hingabe an seinen Stoff, die es ihm ermöglichte, das hier und da spröde Material von der ersten bis zur letzten Zeile seines umfangreichen Buches in einer Form zu bemeistern, die dessen Lectüre auch für weitere, als bloss die sachlich interessierten Kreise erfreulich macht, ungetheilte Bewunderung und aufrichtigen Beifall zu zollen. Hier besitzen wir nun das lang ersehnte Nachschlagebuch, das uns in keiner die Kunst Ferrara's berührenden Frage die Antwort schuldig bleibt, uns in verlässlichen Hinweisen an die Quellen zurückleitet, den Stand jeder Detailfrage nach den heutigen Gesichtspunkten von Kritik und Kennerschaft darlegt. Allerdings hat der Verfasser von einer nochmaligen Durcharbeitung der Quellen selbst Umgang genommen, und er war damit unserem Dafürhalten nach in vollem Rechte, da sich ja wohl nach den Arbeiten der obengenannten Forscher daraus kaum noch neue Resultate hätten erschürfen lassen. So ist denn sein Buch wohl nur als eine Compilation aus zweiter Hand zu betrachten, als solche aber mustergiltig durch die Vollständigkeit und übersichtliche Anordnung des Stoffes und die äusserste Sorgfalt seiner Verarbeitung. Den die Kunstübung in ihren verschiedenen Zweigen von der Architektur herab bis zu der Teppichweberei, der Majolicafabrikation und den illustrierten Druckwerken behandelnden Capiteln hat der Verfasser geglaubt, zwei vorausschicken zu sollen, in deren einem er die Persönlichkeiten der Herrscher Ferrara's, namentlich in ihrem Verhältniss zur Kunst bis auf Alfons II., den letzten aus estensischem Stamme vor Uebergang des Besitzes des Landes an den päpstlichen Stuhl, charakterisirt, während er im zweiten die Legenden der von der ferraresischen Kunst bevorzugten

Heiligen, zu besserem Verständniss mancher ihrer Darstellungen, recapitulirt. Wenn uns nun auch bedünken will, dass durch die nicht eben unumgänglich nothwendige Hinzufügung dieser beiden Kapitel der Rahmen, in den Gruyer seine Schilderung spannte, etwas über Gebühr erweitert werden musste, — nehmen sie doch an und für sich schon mehr als dritthalbhundert Seiten, den Raum eines ganz respectabeln Bandes ein, — so wollen wir in Anbetracht der dadurch gebotenen bequemen Ergänzung des gesammten Gemäldes nach der historischen Seite mit dem Verfasser nicht weiter darüber rechten.

Da allen Freunden der Kunst daran gelegen sein muss, ein so vortreffliches Compendium, wie es das Gruyer'sche Buch ist, selbst von jenen kleinen Irrthümern und Mängeln befreit zu sehen, deren Vermeidung bei einer Arbeit von solchem Umfange kaum ganz möglich ist, so sei es uns gestattet, durch Angabe der folgenden Berichtigungen auch unsererseits zur Erreichung dieses Zieles unser Schärflein beizutragen. — Dass von der Identificirung Giacomo's da Siena, des Schöpfers der Seite 30 und 508 erwähnten bezeichneten und 1408 datirten Madonnenstatue in der Sacristei des Domes von Ferrara mit Jacopo della Quercia nicht die Rede sein könne, braucht wohl nicht des Weiteren erörtert zu werden. Das S. 44 Anm. 4 angegebene Todesjahr L. B. Alberti's (1484) ist in 1472 zu berichtigen. Die S. 45 ausgesprochene Vermuthung, der Luca, dem 1445 die Revision gewisser Festungsbauten anvertraut ward, könnte Fancelli gewesen sein, ist im Hinblick darauf, dass dieser erst 1430 geboren war, nicht aufrecht zu erhalten. Der S. 80 Anm. 2 erwähnte Orden „d'Arminio" muss in den von König Ferdinand von Neapel gestifteten Hermelinsorden (dell' Armellino) berichtigt werden. In der S. 419—468 gegebenen Studie über die Fresken des Pal. Schifanoja hält der Verfasser für die Compositionen der Nordwand noch immer an der Autorschaft Cos. Tura's fest, obwohl sie jetzt allgemein aufgegeben ist. Es handelt sich hier nicht um ein Versehen; denn sonst sind in seiner Studie, obwohl sie ein Wiederabdruck des in der Revue des deux mondes vom 1. August 1883 veröffentlichten Essays ist, die durch die seitherigen Forschungen besonders Harck's und Venturi's nöthig gewordenen Berichtigungen sorgfältig registrirt. S. 508 wird das von Quercia für S. Niccolò in Ferrara gearbeitete Grabmal Varj auf die Autorität des Commentars der Lemonnierschen Vasari-Ausgabe hin (der leider ohne Berichtigung in der Sansoniausgabe Aufnahme fand), als verschwunden bezeichnet. Nun hat es ja aber der March. Virg. Davia in einem schon 1835 erschienenen Schriftchen mehr als wahrscheinlich gemacht, dass wir in dem Grabmal Galeazzo Bentivoglio's in S. Giacomo maggiore zu Bologna die Bestandtheile des Monumentes Varj, soweit es bei des Meisters Tode vollendet war, besitzen. S. 523 ist bei Erwähnung des Grabmals Roverella in S. Giorgio zu Ferrara die doch urkundlich und durch den Stilcharakter einiger Bestandtheile des Werkes bezeugte Theilnahme Ant. Rossellino's an dessen Herstellung übergangen (vgl. Vasari-Sansoni III, 96 n. 2). S. 542 ist Pal.

Riccardi als Aufstellungsort einer Büste Clemens VII. von Alf. Lombardo angegeben, während sie sich in Wahrheit über einer der Thüren der Sala di Leone X. im Pal. vecchio befindet. Der S. 625 ausgedrückte Zweifel betreffs der Theilnahme Niccolò's die Pietro Lamberti an der Herstellung des Grabmals Alexander's V. in S. Francesco zu Bologna scheint uns nicht gerechtfertigt, wenn wir auch in demselben, wie es jetzt besteht, ausschliesslich die Hand Sperandio's erkennen müssen. Aber Niccolò hatte sehr wahrscheinlich das ursprüngliche Monument des Papstes i. J. 1424 gearbeitet (s. Repertorium 1895 S. 391). Dass er zu Beginn 1424 noch in Venedig, 1429 in Bologna beschäftigt war, steht urkundlich fest, und nach einem wohl auf ihn zu beziehenden Eintrag im Todtenbuche zu Florenz starb er in hohem Alter erst am 11. December 1456. Die S. 653 aus Vasari wiederholte Angabe, Giancristoforo Romano sei ein Schüler Paolo Romano's (Taccone) gewesen, widerlegt sich durch das Geburtsjahr des Ersteren (ca. 1465) und das Todesjahr des Letzteren (1470). S. 659, wo von der Medaille Lucrezia Borgia's die Rede ist, vermissen wir unter den Litteraturnachweisen den Artikel G. Frizzoni's über ihren Schöpfer, in Grimm's „Ueber Künstler und Kunstwerke" (Bd. II S. 215), S. 690 zu Leone Leoni die Citirung der Arbeit Casati's über denselben (Mailand 1884). S. 700 fehlt bei der Beschreibung des Grabmals Roverella in S. Clemente zu Rom die Angabe seiner Schöpfer, Andrea Bregno und Giovanni Dalmata; S. 703 Anm. 1 werden die unrichtigen Angaben der Vasaricommentatoren (II, 181) über die dem geistlichen Stande angehörigen Mitglieder der Familie della Robbia wiederholt, obwohl wir schon vor Jahren (Repertor. XIII S. 192) in das dort angerichtete Wirrsal Ordnung zu bringen versucht haben; S. 712 endlich fehlt zu Giov. Bernardi da Castelbolognese die Angabe der Monographie Liverani's (Faenza 1870).

Im zweiten Bande S. 33 Anm. 5 findet sich irrthümlich Fazio's Liber de viris illustribus, als im XV. Bande von Colucci's Antichità Picene enthalten, citirt; die Angabe ist vielmehr auf die in der folgenden Anmerkung angezogene Biographie Ciriaco's d'Ancona von Scalamonti zu übertragen. Das S. 110 und 121 als Werk Fr. Cossa's angeführte Profilbildniss eines Jünglings im Museo Correr ist identisch mit dem S. 99 nach Crowe und Cavalcaselle dem Baldassare d'Este zugetheilten: es ist dasjenige, das früher unter dem Namen Ansuino's da Forli ging. Der heilige Hieronymus Cossa's befindet sich nicht, wie S. 121 zu lesen, in der Madonna del Baraccano (Bologna), sondern in S. Petronio; das S. 125 als Werk Stef.'s da Ferrara angegebene Bild in S. Giovanni a Monte zu Bologna ist S. 113 schon als Arbeit aus Cossa's Werkstatt qualificirt; den S. 139 citirten Werken Bart. Veneto's wären eine Reihe anderer anzufügen, um das Oeuvre des Meisters, soweit es bis jetzt bekannt ist, vollständig zu machen; der S. 160 und 169 richtig als Ercole de' Roberti verzeichnete Täufer des Berliner Museums (No. 112 C) findet sich p. 82 unter den dem Cos. Tura zugetheilten Gemälden angeführt, und unter den S. 168 registrirten Zeichnungen Roberti's vermissen wir das antike Opfer bei Frizzoni (im Katalog seiner Werke ist es S. 171 allerdings aufgenommen, es fehlt

aber dort die Angabe, dass es im Arch. stor. dell' arte VII, 179 reproducirt ist). Endlich ist die S. 172 registrirte Zeichnung in Modena zum Calvarienberg der Dresdner Galerie nur Copie nach dem verlorenen Original (s. Arch. stor. dell' arte II, 343). Im Verzeichniss der Werke Fr. Bianchi Ferrari's fehlt der 1896 für die Nationalgalerie zu Rom erworbene Christus in Gethsemane, und der von Venturi auch, wenngleich mit Vorbehalt, für den Meister reclamirte Christus im Grabe des Museums von Neapel (Saal IV, No. 40), dort Mantegna zugeschrieben (vergl. Galerie nazionali, Roma 1897, Bd. III, S. 250 und 252). S. 229 und 232 ist der heilige Georg Francia's in der Galleria nazionale zu Rom noch als Arbeit Ercole Grandi's ausgewiesen. S. 300 hätte bei Besprechung der grossen Freske Garofalo's im Ateneo zu Ferrara mit der Darstellung des lebenden Kreuzes ihre Würdigung durch Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894, S. 121, hervorgehoben zu werden verdient. Von den im Katalog der Bilder Garofalo's S. 326 im Pal. Sciarra vorhandenen fünf Stücken sind seither die beiden mit mythologischen Darstellungen in die Galleria nazionale (Corsini) gelangt: es sind die zwei S. 676 fälschlich als Arbeiten Girolamo's da Carpi verzeichneten. Für die zwei S. 330 und 331 besprochenen Bilder des Ateneo zu Ferrara (No. 92, Christus auf dem Oelberg und No. 93 Presepio) lässt sich die Autorschaft Ortolano's wohl nicht weiter aufrechterhalten; das S. 370 Anm. 3 und S. 371 angeführte Bild Gir. Marchesi's existirt natürlich nicht in der seit Langem zerstreuten Sammlung Solly in London, — aber wo? S. 432 hätte bei Guglielmo Giraldi, il Magro, erwähnt zu werden verdient, dass er neuerdings als Autor der Quattrocentominiatüren des berühmten Dante der Vaticana (Cod. urb. 365) angesprochen wird. Die beiden Corvinacodices aus der Estense zu Modena endlich befinden sich nicht mehr, wie S. 450 Anm. 1 zu lesen, in der kaiserl. Hofbibliothek zu Wien, sondern im Nationalmuseum zu Budapest, wohin sie 1893 durch Schenkung des Kaisers Franz Joseph gelangten. *C. v. Fabriczy.*

Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. In Originalgrösse und Lichtdrucknachbildungen nach den Originalen . . . . Mit Unterstützung der Regierung von Elsass-Lothringen und der Stadt Strassburg zum ersten Male herausgegeben von Dr. **Gabriel von Térey**, Privatdocenten an der Universität Freiburg i. Br. (jetzt am Kupferstichcabinet in Budapest). Lichtdrucke aus der Anstalt des Hofphotographen S. Krämer in Kehl. Strassburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1896. 3 Bände Folio 276 Tafeln und zahlreiche Textabbildungen.

Während dem Litterarhistoriker, wie dem Geschichtsschreiber aller übrigen Aeusserungen des geistigen Lebens, die Musik vielleicht allein heute noch ausgenommen, zum grössten Theil die wichtigsten Urkunden, nämlich die Kunstwerke, um die es sich doch in erster Linie handelt, in Ausgaben zur Verfügung stehen, die den Eindruck des Originals beinahe restlos wiedergeben, so fehlt es auf dem Gebiete der Kunstgeschichte

selbst an Reproductionen der Schöpfungen, die durch die modernen Vervielfältigungsverfahren getreu wiederzugeben sind, fast überall. Auch die Werke der griechisch-römischen Plastik sind in einer Weise schon in Abgüssen und Photographien verbreitet, die Jeden, der auf dem Gebiete der heimischen Kunst arbeitet, mit Neid erfüllen muss. Obwohl im letzten Jahrzehnt auf dem Gebiete der neueren Kunst sich nun aber ein ganz erheblicher Wandel vollzogen hat, fehlen dennoch auch heute noch zuverlässige Ausgaben der Kupferstiche von Meistern, deren historische Bedeutung für die deutsche Kunst ausser aller Frage steht, wie Schongauer, die Oberitaliener und Marc Anton. Die graphischen Werke der Hauptmeister findet man aber immerhin hie und da auf grösseren Kupferstichcabineten mit annähernder Vollständigkeit und die Incunabeln werden von der chalcographischen Gesellschaft allmählich herausgegeben. Ein Ueberblick über das Material der noch erhaltenen Handzeichnungen ist aber heute noch rein unmöglich, so dass selbst Fragen von principieller Wichtigkeit oft einfach unbeantwortet gelassen werden müssen. Zahlreiche Sammlungen haben zwar in den letzten Jahren von ihrem Bestande einen Theil des künstlerisch Werthvollen veröffentlicht, aber es ist immer nur bei einem Theil des Wichtigen in den Sammlungen geblieben, die am zugänglichsten sind.

Von Térey's Werk hat mitgeholfen diesen schreienden Missstand zu beseitigen. Mit der Anregung der Ausgabe und mit dem Zusammensuchen von gegen dreihundert Zeichnungen aus achtunddreissig Sammlungen Europa's ist der Kunstgeschichte ein bleibender Dienst geleistet worden, denn es ist vorläufig keine Aussicht vorhanden, dass die Publication auch aller kleineren Sammlungen diese Veröffentlichung so bald entbehrlich machen wird.

Gegen die Art der Publication lässt sich dagegen viel einwenden. Die Abbildungen selbst freilich sind der grossen Mehrzahl nach vollkommen zureichend. Es hätte, namentlich in Bd. III, vielleicht hie und da eine der gebotenen Tafeln durch eine bessere ausgewechselt werden sollen. Das wichtige Blatt No. 250, die drei Reiter und drei Tode, ist nach der kleineren Reproduction in der Wiener Publication besser zu beurtheilen als nach dem Lichtdruck dieses Baldungwerkes. Aber dies sind immerhin Ausnahmen.

Anders verhält es sich mit Anordnung, Form und Inhalt des begleitenden Textes und der Hauptsache, der Auswahl der Handzeichnungen. Bei jeder wissenschaftlichen Arbeit pflegt man vor dem Abschluss zu Resultaten zu gelangen, die eine nochmalige Durcharbeitung des ganzen Materials gebieten. Beginnt nun das Werk in Lieferungen zu erscheinen, bevor der Verfasser das gesammte Material überblickt und die Resultate daraus hat ziehen können — die Umstände können dies erfordern —, so werden sich immer Ungleichheiten ergeben und der Verfasser wird immer genöthigt sein, frühere Aeusserungen zu corrigiren oder direct zurückzunehmen. Diese Uebelstände haften aber dem vorliegenden Werke, wie mir scheint, in mehr als gewöhnlichem Maasse an.

So sind schon die positiven Angaben im Text des ersten Bandes weit spärlicher als in den späteren Bänden.

Wirklich zu beklagen ist aber die kritische Sichtung. Im ersten Bande, der 84 Tafeln enthält, hat sich der Verfasser noch in der Regel geirrt, wo ein Zweifel möglich war. Nicht viel weniger als die Hälfte der Zeichnungen sind dem Künstler abzusprechen. Die echten aber sind fast alle entweder gut signirt oder gehören Folgen an, deren Ursprung jedem Fachmann schon vorher bekannt war. Nun kann heute allerdings, da das ganze Werk über Baldung erschienen ist, Jeder weit besser wie vorher beurtheilen, was Baldung zuzutrauen ist und was nicht. Aber tüchtige und charakteristische Leistungen waren von jeher bekannt und der Verfasser hat sich auch nicht consequent geirrt. In Dresden befinden sich zwei Kohlezeichnungen, die unverkennbar von derselben Hand sind, die eine ist unter No. 82 aufgenommen worden, die bedeutendere mit der Judith nicht; Rieffel hat die letztere neuerdings abgebildet und mit der andern als Grünewald erklärt (Zeitschrift für Christliche Kunst 1897, Seite 134). In Basel, wo, wie wir sehen werden, so vieles ganz Schlechte reproducirt wurde, ist dagegen ein unverkennbares Werk zuerst übergangen worden. Man gewinnt geradezu den Eindruck, dass der Verfasser, der im Prospect noch ausdrücklich sein Autorrecht an der Auswahl der Zeichnungen betont, anfangs ohne viel Prüfung einfach die in den Kupferstich-Cabinetten unter Baldung's Namen gehenden Zeichnungen aufgenommen habe.

Weit besser ist allerdings Bd. II und III ausgefallen. Es ist auch eine grosse Zahl der falschen Attributionen zurückgenommen auf Grund namentlich von zwei Recensionen des ersten Bandes. Die eine von W. von Seidlitz erschien in der Beilage No. 58 der Münchener Allg. Zeitung 1894, die andere, M. K. F. bezeichnet, in der litterarischen Rundschau 1894. Jetzt ist es nur durch umständliches Nachschlagen möglich, die definitive Ansicht des Verfassers zu ergründen, umsomehr, da die Nachträge auf diesem Gebiet sowohl in dem Verzeichniss der in Sammlungen fälschlich Baldung zugeschriebenen Werke, als auch in dem chronologischen Verzeichniss zu suchen sind und nicht einfach unter einer Rubrik „Berichtigungen“ verzeichnet stehen.

Man kann aber auch die definitiven Ansichten des Verfassers nicht gerade immer billigen. In seinem Falle wären nicht bloss Nachträge und Berichtigungen nöthig gewesen, sondern zum Mindesten ein nochmaliges Durcharbeiten. Es fehlen auch in Bd. II und III befremdliche Zuweisungen nicht. Da ferner hier unter den Zeichnungen, die dem Verfasser echt erschienen, noch vieles Andere als Kopien und Schulwerke abgebildet ist, kann man das Werk Baldung's nur mit Mühe aus all' dem Minderwerthigen und Fremden zusammensuchen.

Im Uebrigen ist, wie die allgemeine Anordnung, auch der Text nicht so knapp und nicht so übersichtlich, wie man es verlangen könnte, und der Inhalt ist nicht so zuverlässig, wie man dem äusseren Anschein nach glauben

sollte. So wurde in dem Verzeichniss der in Auctionskatalogen Baldung zugeschriebenen Werke aus dem Auctionskatalog von Amsterdam 1800, Spalte 1, eine ganz sinnlose Abschrift offenbar unbesehen in die Druckerei geschickt. Der Saturn, der ein eigenes Kind auffressen will, wird als Scene aus dem Bethlemitischen Kindesmord verzeichnet u. s. w.

Dagegen ist das chronologische Verzeichniss in Bd. III weit besser als alle übrigen Theile des Werkes, in denen die eigentliche wissenschaftliche Arbeit niedergelegt ist. Eine grosse Reihe von Zeichnungen sind allerdings datirt und einige Studien zu bekannten Gemälden wenigstens leicht zu datiren, aber auch bei den meist undatirten Entwürfen für Glasgemälde ist offenbar in der Regel das Richtige getroffen. Die Madonna No. 194 gehört allerdings nicht in die Nähe des Berliner Bachus von 1517, der wohl zu dem Datum 1516 Veranlassung gegeben, sondern zu der Zeichnung Christus und Thomas von 1518. Die rasch ausreifende Formensprache dieser Zeit macht hier die genauere Datierung möglich. Auch dürften No. 10 und No. 220 zusammengehören. Ferner zeigt das Wappen des Johannes Füll von Schuttern No. 153 die sichere breite Manier der letzten Jahrzehnte so deutlich, dass es trotz der gothisirenden Umrahmung zum Mindesten in die Zeit um 1525, nicht 1512—15 anzusetzen ist. Dies alles freilich sind unerhebliche Einwände. Einen Vorwurf möchte ich nur wegen der kritiklosen Auswahl der Zeichnungen und der Breitspurigkeit und Unübersichtlichkeit des Textes erheben.

Um die Baldungforschung einen Schritt weiter zu führen, sei versucht, das abgebildete Material nach Autoren zu sichten.

Zu streichen sind ausser den zwanzig als Schulwerke oder Kopien in Bd. III aufgenommenen Zeichnungen: No. 2, 5, 7, 8, (9), 12, 13—21, 24, 25, (29), (32), 33, (37), 43, 45, 47, (54), (76), 77, (79), 80, (81), (83—87), (94), (98), (99), 104, 106, 154, 192, 200, 203, 205, 207, (213), 214, 222, 223, 236, 260, 261, 267.[1])

Wahrscheinlich auch: 34 (Monogramm unecht), 78, 82, 197 und die Helldunkelblätter 30, 31, 46, 215—217. Auf die Sichtung der Scheibenrisse wurde dabei fast ganz verzichtet.

Vertreten sind fast alle deutschen Schulen, wo nicht mit Originalen so doch mit Kopien. Manches ist schon bestimmt worden. Eine grössere Zahl glaube ich noch bestimmen zu können. Hie und da kann vielleicht auch das Aussprechen einer Vermuthung die Sache fördern. Dürer und seine Schule, sowie die Meister am Oberrhein und in der Schweiz sind naturgemäss am stärksten vertreten neben Baldung's Nachahmern und Schüler.

Kopien sind: erstens die Kopfstudien in Basel 14—21.

No. 14, der Kopf einer lächelnden Madonna, ist eine Kopie nach Mathias Grünewald. Die Dargestellte, ein Mitglied jener hässlichen

---

[1]) Eingeklammert sind die Nummern, die von Térey selbst nachträglich als nicht von Baldung stammend erklärt hat.

Menschenrasse, die dieser grosse Meister bevorzugt, erscheint wie eine Schwester des kranken Mädchens auf dem Bilde des hl. Cyriacus in Frankfurt. Für Grünewald charakterisch ist die Schädelform, die stark ausgeprägte, aber kleine Unterlippe mit der doppelten Schwellung, auch die Behandlung der Haare ist der auf dem sog. Selbstportrait in Erlangen nicht unähnlich. Für den Verfasser dieser Recension ist allerdings entscheidend etwas Incommensurables. Der eigenthümliche Ausdruck der Augen, der bei Grünewald oft wiederkehrt und das Lächeln des Mundes, das so deutlich ausgesprochen in der Kunst des XVI. Jahrhunderts, ausser Correggio sonst überhaupt noch selten, ganz ähnlich auf der Kolmarer Madonna wiederkehrt. Für ein Original sind freilich die Konturen an Nase und Wange zu leblos (zu gleichmässig schwarz); die Form des Kopfes würde sich auch weit mehr runden, die Darstellung wäre feiner und malerischer und das Gesicht wäre noch weit mehr vergeistigt.

Aber neben diesem nervösen auch so noch stark belebten Gesicht vergleiche man die vollwangigen, unverschämt gesunden Frauen eines Hans Baldung, und man dürfte vielleicht meiner gewagten Zuweisung recht geben. Auch Rieffel hat, nachdem unsere Ansicht längst fest stand und im Concept schon in dieser Form niedergelegt war, diese Zeichnung für Grünewald, und sogar für ein Original des Meisters erklärt (Zeitschrift für Christliche Kunst 1897).

Unter den übrigen Basler Köpfen ist No. 16 eine ganz charakterlose Croute, die keine Anlehnung an irgend einen künstlerischen Stil zeigt. No. 15. 17, 19—21 sind immerhin viel zu leer, ordinär und uninteressant für eine Arbeit von Meisterhand. Sie mögen nach Baldung kopirt sein, verrathen aber dessen Eigenart nicht so, dass man sie als Kopien nach diesem bezeichnen dürfte, ebensogut könnte ein Werk eines anderen Künstlers aus Dürer's Kreise zur Vorlage gedient haben. No. 18 allerdings zeigt Baldung's Eigenart deutlich und unverkenbar, aber neben Zeichnungen wie der Kopfstudie Nr. 92 in Florenz, dem Saturn Nr. 245 und den drei Mädchen-Köpfen 246 in der Albertina, der Federskizze Nr. 149 in Koburg und sogar einigen besonders markigen Holzschnitten, die einzelne Köpfe darstellen, verschwinden die Reize dieser Leistung. Zudem ist die Zeichnung nach Grünewald (Nr. 14) offenbar von derselben Hand. Auch hier die übertrieben scharfen Konturen an Nase und Gesichtsrand. No. 18 weist den Grad von Originalität auf, den Glasgemälde Baldung's aufweisen; das Blatt ist eine stilgetreue Kopie. Der Kopf 106 ist höchstens eine geringe Kopie nach Baldung. Kopien sind ferner (ausser den in Band III als solche schon angeführten) No. 25, 33, 45 und 214, und, wenn auf Baldung zurückzuführen, auch 223. Stiassny hat wohl ganz richtig gesehen, dass das Monogramm nicht echt ist. Endlich ist von den beiden Blättern 225 und 267 keineswegs das letzere, vielleicht aber No. 225 das Original. In Baldung's Art, doch zu gering für den Meister selber, auch No. 260.

Die beiden Blätter No 207, eine weibliche Heilige (Prag), und

No. 104, hl. Barbara (Sammlung Habich), haben charakteristische Merkmale, die auf den Baldungschüler Hans Frankenberger schliessen lassen. Ausserdem kann No. 205 die hl. Lucia (Louvre), die v. Térey und Stiassny gemeinsam Baldung zuweisen, sowie No. 261, höchstens von einem Schüler oder Nachahmer stammen.

Hans Baldung ist sehr gut kopirt worden, gerade in Helldunkelmanier Es verrathen dies einige Blätter von recht guter Durchführung, die durch erhaltene bessere Versionen als Kopien sicher gelegt sind. Dies nöthigt zur Vorsicht und führt zu weiteren Zweifeln. Es existiren eine ganze Reihe von sorgfältig ausgeführten Helldunkelblättern, die mit bekannten Gemälden Baldung's übereinstimmen. Sie sind mit einer Sorgfalt ausgeführt, die Künstler dieser Zeit sonst bei Entwürfen zu Gemälden nicht anzuwenden pflegen. Die meisten unter ihnen gehören zu einer Gruppe von Arbeiten, die, zwischen 1515 und 1520 datirt, an künstlerischer Feinheit weit hinter anderen gleichzeitigen Arbeiten, wie z. B. dem Crucifixus zu München, zurückstehen, auch das Monogramm und die Zahlzeichen des Datums unterscheiden sich etwas von anderen echten Bezeichnungen. Es sind dies die figurenreichen Darstellungen der Taufe Christi, des Todes der Maria und der Trennung der Apostel, 215—17, die Einzelfiguren: ein Bischof, 204, der Gekreuzigte, 31, Saturn, 30, Tod u. Weib, 46. 91.

Hier sollte man Antwort von einem Spezialisten erwarten können. Uns fehlt die Autopsie. Jedenfalls spricht Nr. 46 in Berlin dafür, dass wir es in dieser Gruppe von Arbeiten durchaus Baldung'schen Charakters wenigstens zum grossen Theil mit Schulkopien zu thun haben.

Dürer und Schule.

Dürer selbst möchte ich, nach der kleinen Abbildung der Albertina-Publication, das grossartige Blatt No. 250, die drei Reiter und drei Todesgestalten, zuweisen, das der Verfasser in Band I Baldung giebt, später aber ihm ausdrücklich abspricht und nur wegen seiner Bedeutung für die Dürergruppe abbildet.

No. 94 Reiter und Tod (Frankfurt Städel'sches Institut), in Band I als wahrscheinlicher Baldung abgebildet, aber im Verzeichniss der fälschlich B. zugewiesenen Arbeiten Bd. III aufgeführt und vermuthungsweise Grünewald zugesprochen, nach Stiassny ein echter Baldung, gehört zu einer grossen Gruppe meist unecht signirter Zeichnungen, die m. E. von Dürer sind und mit Dürer'schen Jugendzeichnungen jedenfalls in nahem Zusammenhang stehen. Von derselben Art sind in Lippmann's Dürerpublication No. 8, 9, 11, 12, 33, 110, 134, 179, 336.

Die Erörterung über die Frage, in welchem Verhältniss sie zu Dürer stehen, muss ich mir an dieser Stelle versagen.

Von Hans von Kulmbach sind ausser No. 37, 87 und 213, den drei Halbfiguren heiliger Bischöfe in Berlin, Erlangen und Strassburg, die in Band III schon diesem Meister bestimmt zugewiesen worden, auch noch

No. 84, der wappenhaltende Engel in einem Dreipass (Dresden), im Bd. III Baldung wenigstens abgesprochen.

Hans Sebald Beham ist zuzuweisen, namentlich wegen des Gesichtstypus, No. 98 die hl. Katharina (Dresden). Es wäre höchstens noch ein anderer der späteren Dürerschüler denkbar. Vielleicht auch wie von Térey nachträglich angiebt No. 76.

Die Zeichnungen No. 5 und 8, beide 1504 bezeichnet, stammen von demselben Künstler, wie zwei andere Zeichnungen, auf deren Zusammengehörigkeit M. J. Friedländer neulich hingewiesen hat: der Schmerzensmann (Albertina, No. 162 der Wiener Publication) und eine wappenhaltende Frau, (Tafel 8 Mappe III der von Wörmann herausgegebenen Dresdener Zeichnungen, hier als Niklaus Manuel bezeichnet). Vielleicht von demselben ebenda der hl. Georg, Tafel 6 Mappe III.

Schweizer.

Von Niklaus Manuel ist, nach Massgabe der im Baseler Handzeichnungskabinet diesem Meister meines Erachtens mit Recht zugeschriebenen Profilstudie eines Mannes unter Glas, im Baldungwerk No. 13, Studienkopf eines Mädchens in Pelzmütze (Basel). Die Zeichnung ist allerdings Baldung's Art verwandt, die Modellirung aber doch zu wenig markig und knorrig, zu glatt und diese grössere Glätte gerade ist für Manuel, der ja auch von Dürer beeinflusst war, charakteristisch. Von demselben dürfte No. 77, ein Lautenspieler (Dessau), sein.

Von Hans Fries, dem Meister von Freiburg i. d. Schweiz, ist No. 7, das schöne Blatt mit der Himmelfahrt Mariae (Basel), das von Stiassny Hans Dürer zugeschrieben wird. Der blosse Hinweis auf die Münchener Zeichnung, die Wilh. Schmidt entdeckt und in der Ausgabe der Münchener Zeichnungen bei Bruckmann publicirt hat, dürfte hier genügen.

Von Hans Leu dürfte das Blatt 222, Christus mit der Siegesfahne in Wolken (Wien), sein. Vom Verfasser als schwach, aber echt erklärt. Das Monogramm ist ungewöhnlich und wahrscheinlich aus Leu's Monogramm aufgebessert. Für den Züricher spricht die hohe flache Stirn, die Bildung der Augen und namentlich der Faltenwurf. Ausserdem hat sich Leu bei dieser Technik meist des Papiers bedient, auf das die Abbildung schliessen lässt. Für Baldung ist die Zeichnung viel zu zierlich.

Bei No. 2, dem Crucifix (Basel), kommt in erster Linie Urs Graf in Betracht. Den Zeichner des Blattes No. 80 glaube ich in Basel unter den geringen Nachfolgern Holbein's und Urs Graf's angetroffen zu haben. Jedenfalls sind die Urheber der Nummern 2, 9, 12, 77, 80, 83 (wie hier schon Stiassny vermuthet), 192, 200, 236 und vielleicht auch 32 und 82 in der Schweiz oder angrenzenden Gebieten zu suchen.

Augsburger.

Schwäbisch, wahrscheinlich von Hans Burgkmair, ist No. 24, der Kopf mit Pelzmütze (Basel). Eine jener charakteristischen Arbeiten, bei

der man den wahren Urheber bloss auszusprechen braucht, um Glauben zu finden, ist diese Studie freilich nicht. Sehr verwandt aber immerhin mit Burgkmair's übrigen Portraits ist die Auffassung. Ausserdem ist der untere Theil des Gesichtes bei ihm häufig in derselben Weise verzeichnet, auch die übermässig ausgeprägten Mundwinkel sind ein sehr charakteristisches Merkmal. Auffallend ähnlich ist der Mund auf seinem Selbstportrait in der Wiener Gemäldegalerie. Neuerdings hat Friedländer mehrere Bildnissstudien des Meisters zusammengestellt: ausser dem Dresdener Studienkopf, der Burgkmair's Vater vorstellt, das angebliche Portrait von Dürer's Vater, früher Dürer zugeschrieben, dann ein interessantes Blatt mit lebensgrossem Kopf im Berliner Kupferstichkabinet. Dieser Gruppe ist ferner zuzuweisen die Portraitstudie von 1518, abgebildet als Dürer in Lippmann's Werk No. 400 und im Formenschatz 1889 No. 102. Alle diese Studien sind auch ganz in derselben Art mit Kohle durchgeführt wie No. 24 und die Behandlung der Gewandung ist völlig dieselbe.

Von Jörg Breu und zwar m. E. von dem Jüngeren ist Nr. 154, ein Karton zu einer Wappenscheibe (Koburg), nach späterer Bezeichnung, der auch v. Térey folgt, das Wappen der Lentzlin. Auch von Stiassny als Baldung abgebildet. Die Einfassung ist Augsburger Renaissance; für die Breu spricht insbesondere die Stilisirung der spitzen ornamentalen Blätter und die der Falten an Aermel und Fussbekleidung, die eigenartig geschwungenen Linien an Schurz und Brustvorsatz, und der Gesichtstypus des wappenhaltenden Jägersmannes. Ausserdem ist die Darstellung der Jagd der in den Bildern aus dem Leben Maximilian's ganz frappant ähnlich. Im Gegensatz zu Stiassny und Wilhelm Schmidt sehe ich mich auch immer noch genöthigt, an meiner früher geäusserten Ansicht festzuhalten, dass die mit dem Namen und Monogramm des Jörg Breu bezeichneten Bilder, die nach 1520 entstanden sind, in der Hauptsache wenigstens dem Sohne angehören. Die Unterschiede zwischen der Anbetung der Könige in Koblenz von 1518, die sich durch ihre breiten und leuchtenden Farbentöne in der Art etwa Bellini's oder des frühen Palma auszeichnet, und der nur um drei Jahre späteren Madonna der Sammlung R. von Kaufmann sind so gross, dass hier nicht zwei verschiedene Entwicklungsphasen eines und desselben Meisters, sondern die Werke zweier verschieden beanlagter Künstler vorliegen müssen. Ausserdem ist die Entwicklung bei den Gemälden vor und nach 1520 eine umgekehrte. In den früheren Bildern steigert sich die Farbenpracht von Stufe zu Stufe; man lernt da einen Meister kennen, der sich ganz auf demselben Wege wie Burgkmair einem Stil zuwendet, der die Farbe immer mehr in breiten Flächen zur Geltung kommen lässt. Während nun aber diese Entwicklung bei Burgkmair consequent weitergeht, ja sogar schon Ansätze zu einem malerischen Stil zeitigt, im Sinne des späten Tizian, — man vergleiche nur das Selbstportrait in Wien — bricht im Gegentheil jene frühere Entwicklung in den Schöpfungen der Malerfamilie Breu plötzlich ab. Schon das noch ziemlich farbenfrohe Bild der Sammlung Kaufmann zeigt den ersten Schritt in dieser Rückbildung, und danach ergeben sich

dann für die Zeichnungen die Consequenzen ungefähr in der früher angedeuteten Weise.

Der Augsburger Schule dürfte endlich auch der mit Recht in Bd. III angezweifelte Entwurf zu einer Scheibe No. 197 im British Museum angehören.

Mit Recht ist endlich Holbein d. Aelt. als der Urheber von No. 181 (Kopenhagen) schon im begleitenden Text angedeutet, und in Bd. III das Brustbild eines jungen Mannes, No. 43 (Berlin), der Richtung dieses Meisters nach Vorgang des M. K. F. Recensenten zugewiesen worden.

Baldung ferner stehende Meister.

In der Art früher Altdorfer'scher Zeichnungen, doch kaum von dem Meister selber sind No. 85 und 86: zwei Studien zum Apostel Judas Taddäus (Erlangen). Baldung's Urheberschaft ist wenigstens im chronologischen Verzeichniss Bd. III durch die Bezeichnung „Kopieen“ angezweifelt.

Nicht einmal eine genaue zeitgenössische Arbeit, wenigstens nicht von einem Oberdeutschen, dessen Wirksamkeit mit der Baldung's zusammenfällt, ist No. 203, die Versuchung des hl. Antonius (Louvre), nach G. v Térey eine der prächtigsten Arbeiten des Meisters aus dem Beginn des dritten Jahrzehnts. Es fehlt hier der schönen Verführerin gerade die markige Kraft, die doch schon eine zum Beweis von Baldung's Autorschaft im Text abgebildete Kopie besitzt. Es fehlt ebenso der Charakteristik im Einzelnen das Markige, das für Baldung und noch für dessen Nachahmer charakteristisch ist. Die Gleichgiltigkeit, mit der die meist geradlinigen Schraffuren und Kreuzschraffuren über grosse Flächen gleichmässig hingestrichen, die saloppe Art mit der der Baumschlag, die Pflanzen im Vordergrund und der Faltenwurf behandelt sind, das Alles deutet, wenn das Blatt überhaupt oberdeutsch sein sollte, auf eine spätere Zeit. Grünewald, dem man in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhundert Aehnliches noch am ehesten zutrauen könnte und dem man Aehnliches auch öfters zutraut, ist ganz ausgeschlossen, das sogenannte Selbstportrait der Sammlung Habich freilich zeigt die Art der Schraffirung, die für dieses Blatt charakteristisch ist, aber die Zeichnung der Sammlung Habich ist eine Kopie aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts nach dem Erlanger Portrait. Den Urheber festzustellen ist mir unmöglich. Manches deutet aber auf die Niederlande. In der Richtung zu grösserer Glätte und zum Verzicht auf das Charakterisiren der Einzelheiten, ging die dortige Kunst der oberdeutschen voraus. Diese Richtung setzt aber unsere Zeichnung voraus. Der Faltenwurf am Gewande des Eremiten gleicht noch dem bei Lucas van Leyden und anderen Meistern jener Gegend. Die zierliche Haartracht des jungen Weibes findet sich dort bei italianisirenden Meistern der dreissiger Jahre. Auch was man vom Baumschlag sieht, findet in jener Zeit am ehesten noch bei dortigen Holzschnitten wie etwa denen des sog. Hieronymus van Aeken eine Analogie.

Dass eine ganze Reihe zum Theil vorzüglicher Zeichnungen, die mit Baldung nicht zusammenhängen, aufgenommen wurden, ist schliesslich für die Forschung unter den gegenwärtigen Umständen ein Glück. Leider ist damit aber keine Garantie geboten, dass nun wenigstens auch in den zugänglicheren Kabineten Alles, was auf Baldung Bezug hat, abgebildet wurde.

Mir sind aufgefallen ausser der schon erwähnten Judith in Dresden zwei zusammengehörende Zeichnungen in Basel und Karlsruhe. Basel: Knieende Frau nach links, Entwurf zu einer Stifterfigur Kreide oder Kohle. Geringe Arbeit, nach Analogie der Karlsruher wohl doch echt. Diese stellt ein Weib mit gefalteten Händen, bis zum Knie sichtbar, dar. Auf dem Haupte ein Federbarett. Man vergleiche die Verwandtschaft mit No. 69 des Baldungwerkes.

Dagegen muss man v. Térey wenigstens bei dem Christus zwischen Engeln in Berlin und der heiligen Barbara in Basel, wie diesmal öfters gegen Stiassny (Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst 1898 S. 60) durchaus Recht geben. Beide Helldunkelzeichnungen sind geringe Schulwerke.

Der Werth der Publication für die Kunstgeschichte besteht in der Wiedergabe von etwas über hundert Zeichnungen Baldung's, die theils Vorstufen für seine Gemälde waren, theils als Zeichnungen einen Zweck erfüllen sollten. Die Wappenscheiben, ebenfalls etwa hundert, sind nur in vereinzelten Fällen von kunstgeschichtlicher Bedeutung, wenngleich auch die Wiedergabe dieser Leistungen dankbar zu begrüssen ist. Es ist nun keine Frage, die Schätzung des Meisters konnte durch die Wiedergabe seiner kostbaren echten Handrisse nur gewinnen. Aber wenn wir uns auch durch das Minderwerthige, das hiermit abgebildet wurde, nicht beirren lassen, so kann man die hohe Meinung des Verfassers von Hans Baldung's Bedeutung doch nicht theilen. Auch angesichts dieser Publication wird man Baldung Grien nie neben einem Holbein oder Dürer nennen können.

Meines Erachtens ist Baldung nicht einmal unter den Meistern zweiten Ranges so unbedingt der Erste. Wir sind heute gewöhnt, die Künstler hauptsächlich danach abzuschätzen, was sie uns Neues zu sagen haben. Nun aber findet sich bei Baldung wenig, was Dürer nicht genialer und grossartiger auszudrücken wusste. Wolf Huber, Albrecht Altdorfer-Hans Burgkmair, selbst der frühe Cranach bieten uns Erscheinungen der sichtbaren Welt, die Dürer kalt gelassen haben. Baldung Grien könnte aus der deutschen Kunst verschwinden, ohne dass unsere An schauung über die deutsche Kunst des XVI. Jahrhundert in etwas Wesentlichem geändert werden müsste. Wir würden lediglich um eine Anzahl reizvoller Gemälde, Holzschnitte und Zeichnnngen ärmer sein. Jener Platz, den von Térey Baldung zugedacht hat, gebührt Mathias Grünewald.

H. A. Schmid.

Kunsthandwerk.

Alfredo Melani. „Modelli d'arte decorativa italiana“ 50 tavole raccolte nella Collezione di Disegni di Maestri antichi della R. Galleria degli Uffizi di Firenze, con una introduzione e delle Note illustrative. 1898. Milano. Hoepli.

Lo studio dell' arte, che nei tempi nostri ha preso l'indirizzo scientifico che caratterizza tutti gli studi moderni, si è rivolto con particolare interesse agli schizzi degli artisti italiani perchè in essi ritrova una genialità, una freschezza d'impressioni, una vigoria di esecuzione che non sempre si ammira nelle opere finite. Il castigato e ingenuo disegno dei primitivi, la preoccupazione della tecnica non disgiunta dalla robustezza della concezione nei cinquecentisti, la grandiosità barrocca ma varia, elegante, degli artisti dei secoli successivi trovano sempre negli schizzi loro la più schietta manifestazione sicchè l'esame avvantaggia grandemente la buona conoscenza dell' arte trascorsa.

Questa raccolta di disegni, scelti fra quelli che vennero esposti al pubblico nel recente ordinamento di disegni antichi della Galleria degli Uffizi, in gran parte sconosciuti perchè trovavansi nei cartolari, risponde al bisogno di far conoscere anche agli artisti moderni le bellezze d'altri tempi. Se queste tavole non sono stilisticamente omogenee deriva dal desiderio nel raccoglitore di far piuttosto delle tavole con molti motivi ed ha del resto conservata l'omogeneità nel genere dei modelli, che sono così distribuiti: miscellanea di motivi ornamentali — putti, figure isolate, cariatidi e mascheroni — vasi, candelabri, stemmi, cartelle, lapidi e fontane — bacini istoriati — motivi per soffitti e soffitti — motivi per mobili e mobili — Veduta scenografica e frontispizi di libri.

Tali tavole comprendono circa 130 motivi, in buona parte di artisti di scuola toscana e del Rinascimento perchè la raccolta degli Uffizi sopra 44,000 disegni ne ha quasi 23,000 di questa scuola e moltissimi del XV e XVI secolo. Il Melani, visto la natura della pubblicazione, non fa uno studio critico sopra la paternità di ogni disegno, lo avverte egli stesso, ed ha accettate le attribuzioni generalmente ammesse e indicata nel Catalogo compilato dal sig. Pasquale Nerino Ferri conservatore della raccolta, tenendo conto delle rettifiche fatte col confronto di opere autentiche di certi artisti: così nella serie dei disegni d'ornamento un progetto per un soffitto ricco di figure, già dato a Baldassarre Peruzzi, va sotto il nome del Sodoma dopo che Gustavo Frizzoni fece notarne la somiglianza coi lavori di questo secondo artista; ecc.

Questa ricca opera, splendidamente edita dell' Hoepli, sarà di grandissimo aiuto agli studiosi dell' arte e agli artefici che vi troveranno un vasto campo per gli studi e per l'ispirazione.

Fr. Malaguzzi Valeri.

Raffaele Erculei. „Oreficerie, Stoffe, Bronzi, Intagli, ecc. all' esposizione d'arte sacra in Orvieto" con introduzione di **Camillo Boito.** Milano. Hoepli, 1898.

Che di questa pubblicazione la prima cosa che salta subito agli occhi sia la gran ricchezza tipografica e la bellezza delle tavole non deve far maraviglia quando si noti che l'editore ne fu l'Hoepli di Milano, ormai noto come uno dei migliori editori di libri d'arte in Italia. Le riproduzioni dal vero dell' Istituto Italiano di arti grafiche di Bergamo, che numerosissime ornano questo grande volume in folio fanno onore a questo istituto che può gareggiare ormai coi migliori della Germania e dell' Inghilterra.

Questo volume dell' Erculei presenta l'interesse dell' altro analogo di Luca Beltrami sugli arredi sacri della Lombardia, pure edito dall' Hoepli e del quale i lettori del Repertorium furono informati a suo tempo. L'introduzione di Camillo Boito al volume dell' Erculei osserva giustamente che l'industria artistica in Italia e specialmente a Roma è grande ma che vi diffetta il buon gusto: gl'innumerevoli negozi di oggetti destinati al culto e alla devozione che si trovano in Roma, vera mecca dei credenti, dei sacerdoti e degli studiosi dell' arte, sono pieni di oggetti dozzinali, ammanierati, barocchi di forme, goffi di linee, volgari d'esecuzione. E, meno lodevoli ma poche eccezioni, lo stesso può dirsi dei negozi di Milano, di Torino e delle principali città italiane. Far rifiorire in Italia per via del culto e della devozione le arti e i mestieri richiesti dall' esercizio del culto stesso (quelli dell' orafo, dell' argentiere, dell' intagliatore, dello stipettaio, dell' ebanista, dell' intarsiatore, del ricamatore, dell' incisore, ecc.) ecco il quesito artistico e nello stesso tempo l'affare industriale e che in Germania va avviandosi felicemente verso lo scioglimento per opera dell' Unione bavarese per l'arte applicata alle industrie, estesa a tutte le industrie e che si vale di concorsi, di conferenze, di manuali, di premi, di pubblicazioni, per elevare il gusto del pubblico e accrescere il valore tecnico e artistico degli artefici, promovendo il miglioramento materiale degli stessi soci. Convien dire che pubblicazioni come questa del prof. Erculei sono forse il mezzo più efficace e certamente il più attraente per avviare il quesito verso lo scioglimento. Mettere sott' occhio agli artefici che non sempre possono permettersi di viaggiare il meglio degli oggetti d'arte racchiusi gelosamente negli armadi delle chiese e delle sacrestie, nelle vetrine delle collezioni, spesso in luoghi remoti, è quanto di meglio e di più pratico possa farsi a prò del buon gusto delle industrie italiane.

Il volume dell' Erculei descrive ed illustra reliquiari, pastorali, croci, paci, cibori, intagli, avori, stoffe che figuravano all' Esposizione d'arte sacra di Orvieto nel settembre del 1897, nel severo palazzo costrutto sullo scorcio del XIII secolo da Bonifacio VIII e le tavole eliotipiche giustamente distribuite sussidiano ampiamente l'illustrazione. Sfogliando queste tavole ci si persuade sempre più che i rami che chiameremo dell' arte decorativa, in cui alla linea generale prevalgono gli ornati, rappresentano veramente

il trionfo del medioevo: mentre i cultori di quest' arte vi si mostrano inetti a riprodurre la figura umana, altrettanto la loro attività e la loro fantasia trovano una tecnica facile e disposta ad assecondarle nei fregi, nelle volute, nelle gugliette, nei fogliami, nei fiori. Come nota l'Autore, tutte queste arti minori sembrano sopra tutto trovarsi a loro agio quando si ispirano alla grande madre, l'architettura, della quale riproducono tutta la severità, l' eleganza, l' armonia, la ricchezza. I reliquiari d' Ascoli, del Duomo d' Orvieto, di Montalto nelle Marche, il tabernacolo del Duomo d' Orvieto, il pastorale di Città di Castello, l'ostensorio di Molfetta, il calice di Nocera, il reliquiario della Cattedrale di Pistoia, le croci di Cosenza e di Grotta di Castro sono splendidi esempio di questa geniale applicazione dell' architettura all' orificeria. L'orafo del medioevo e del rinascimento riunisce in se parrecchie qualità che non sarebbe stato facile ritrovare più tardi in un solo artista: è architetto allorchè innalza le sue edicole, le sue gugliette ornate di pinacolini, di statuette, di aggetti razionalmente disposti: è scultore quando modella le figurette e i rilievi, è pittore quando combina con gusto smalti opachi o traslucidi, smeraldi, zaffiri, brillanti, rubini. Non possiamo seguire l' Autore nella illustrazione dei varii gruppi degli oggetti della mostra d'Orvieto, per quanto il desiderio di interessarne gli studiosi della Germania ci invogli a farlo: non sarebbe questo il luogo adatto. Ci basti notare che in questo volume son raccolte interessanti notizie e osservazioni sui principali esecutori di questi oggetti sacri: Pietro Giovanni Anastasio Vitali dicto el Judice di Viterbo, Ermanno Battista, Guidotto Spada, Petruccio Busi, più tardi Pier Francesco di Paolo detto Maccione, tutti di Viterbo, Pietro Vanini da Ascoli (del quale troviamo qui l'elenco delle opere finora conosciute), Nicola di Guardiagrele, Pietro Vanni da Perugia, Cesarino Roscetto alunno del Perugino e condiscepolo di Raffaello. Di Antonio Gentile da Faenza, orafo della seconda metà del cinquecento, è descritto il famoso candeliere del Capitolo Vaticano attribuito da qualcuno al Cellini e al Buonarroti da qualche altro, prima che il Plon vi scoprisse la firma di Antonio Gentile. Seguono opere di Ugolino di Vieri e Viva di Siena, di Paolo da Sulmona e Nicola da Rapallo, di Jacopo da Porto, ecc. Seguono le illustrazioni e le tavole dei migliori esemplari di stoffe e ricami della esposizione orvietana che completano, con una ricca serie di cromolitografie e dettagli di pianete, piviali e palliotti, questa notevolissima opera che puó figurare tra le migliori del genere pubblicate in questi ultimi anni. *Fr. Malaguzzi Valeri.*

Topographie.

Prof. Egidio Calzini. „Urbino e i suoi monumenti". Rocca S. Casciano. Licinio Cappelli editore. 1897.

Questa grande pubblicazione, ricca di molte tavole eliotipiche e di incisioni intercalate nel testo, scritta per la solenne inaugurazione del monumento a Raffaello in Urbino è, più che una guida, una serie di dotte

monografie su Urbino, i suoi monumenti e l'arte fiorita alla corte dei Feltreschi, signori della città.

Il palazzo ducale e la galleria dell'Istituto di Belle Arti è l'argomento della prima monografia. Vi si parla a lungo della grandiosa costruzione del palazzo iniziata nel 1447, ripresa nel 1465 o 1466 da Luciano di Vrana a cura di Federico da Montefeltro che fu il vero collaboratore di Luciano, e più tardi coll' intervento di Baccio Pontelli al quale debbonsi alcune parti decorative e di Francesco di Giorgio Martini che compì alcune parti accessorie. Della galleria dell' Istituto di Belle arti, ricca di opere di Giovanni Santi, del Crivelli, di Timoteo Viti, del Garofolo, di Tiziano, di Paolo Uccello, di Giusto di Gand, di quattrocentisti, di fiamminghi ecc. il Calzini dà il catalogo.

Il Duomo è la seconda illustrazione che troviamo nel volume. Accennato agli avanzi della vecchia cattedrale in gran parte rovinata nel 1789, per la caduta della cupola, l'A. narra le vicende della nuova fabbrica eretta su disegni dell' architetto Giuseppe Valadier nella fine del secolo scorso, meno la facciata opera del ravennate Camillo Morigi, ed enumera i quadri racchiusivi. Nella sagrestia vi è notevole una tavoletta di Pier della Francesca colla flagellazione di Cristo e le tre figure di Oddantonio primo duca d'Urbino e de' suoi ministri Manfredo e Tommaso da Rimini, poi una tavola di Timoteo Viti coi santi Vescovi Tommaso e Martino, opera di gran pregio, sei tavolette oblunghe con figure di Apostoli rivendicate dalla critica moderna a Giovanni Santi, e opere minori.

La Grotta del Duomo offre campo all' A. di parlare della splendida scultura del Gian Bologna, il Cristo morto, in proporzioni maggiori del vero, magistralmente modellato: una figura che nell' abbandono delle membra perfette e in quello della testa, splendida di sentimento e di verità, è tra le migliori cose di quel tempo.

La chiesa di San Francesco, bella costruzione della seconda metà del XIV secolo, con elegante campanile, appartiene al periodo di transizione tra l'architettura romanica e quella ogivale: l'interno della chiesa fu rifatto nel secolo scorso.

Le pitture in San Giovanni eseguite nel 1416 dai fratelli Lorenzo e Giacomo da Sanseverino rappresentanti la vita del precursore sono argomento di una nuova illustrazione del volume e sono riprodotte in due tavole nelle quali pure è evidente il cattivo restauro che le pitture hanno subito.

La chiesa di San Giuseppe e il „Presepio" di Federico Brandani. In questa chiesa del principio del XVI secolo Federico Brandani, scultore della seconda metà del cinquecento, eseguì il gruppo del Presepio, con figure trattate con fare largo, con espressione e con dolcezza: il Calzini ne prende occasione per dare notizie d'altri lavori di questo artista, quasi dimenticato.

La chiesa di S. Domenico costrutta nel XIV secolo, rifatta internamente nel 1732 per opera di Benedetto XIII che apparteneva ai

domenicani, conserva, oltre alcune traccie antiche e un ricchissimo coronamento ad archetti, una splendida porta innalzata nel periodo 1449—1454 da Bartolomeo detto Masaccio fiorentino, nome non nuovo da che il Milanesi trovò che questo artista aveva lavorato in Rimini pei Malatesta, pei Manfredi, pel Montefeltro e in compagnia di Michelozzo e di Luca della Robbia aveva preso a fare di bronzo la porta di una delle sacrestie di Santa Maria del Fiore. Sulla porta di S. Domenico Luca della Robbia modellò le belle figure della Madonna, del Bambino coi santi Pietro martire, Domenico, Tommaso e il beato Alberti e che è la prima terra cotta invetriata che il celebre maestro eseguì per una chiesa fuori di Firenze.

La chiesa e il convento di S. Bernardino. La chiesa, ultimata nel 1472, sembra al Calzini lavoro non dubbio del Bramante. Dopo aver richiamata l'attenzione su altri lavori che dimostrano la presenza in Urbino del grande architetto, fa notare i caratteri architettonici di questo edificio affatto bramanteschi nella cornice superiore all' esterno che adorna la chiesa all' ingiro composta di poche membrature ove domina un grande ovolo fortemente intagliato; nelle graziose finestre rettangolari con gli stipiti le cui membrature semplici e di poco aggetto stanno in perfetta armonia con la colonnina nel mezzo; nella porta d'ingresso elegante, ornata; nei timpani delle finestre dei muri laterali della chiesa. La cupola è una specie di torre bassa, cilindrica, con giri di sobrie cornici in pietra, sormontata da una lanterna elegantissima. La pianta della chiesa è assai semplice: due bracci quasi uguali, longitudinalmente partono dalla parte centrale del tempio che è quadrata; il braccio anteriore costituisce il corpo principale della chiesa, l'altro è il coro. Gli altari sono tre: le cappelle sporgono un poco e sono di bellissimo effetto: agli angoli del quadrato centrale si innalzano quattro colonne, una per angolo, che sorreggono la cupola leggera ed elegante. In complesso una costruzione ardimentosa e di buon gusto. In questo lavoro giovanile del Bramante non mancan le mende, come osserva il Calzini: i grandi archi che sorreggono la cupola spezzano con la propria cornice l'architrave della trabeazione che gira tutt' attorno alle pareti: la cornice degli archi stessi non cade sul vivo del sottostante pilastro. Ad ogni modo l'eleganza e l'armonia sono evidenti in questo tempio in cui si rivela il genio assimilatore di un grande maestro.

La chiesa e il convento di Santa Chiara sono, dopo il palazzo, le più importanti costruzioni dell' epoca ducale a Urbino insieme alla chiesa di S. Bernardino. Il convento di Santa Chiara fu fondato da Elisabetta Feltria, figlia del duca Federico. Dopo ricordate le varie vicende del convento, il Calzini passa alla questione dell' architetto della costruzione attuale e propende a credere, per ragioni storiche e stilistiche, che se ne debba far merito a Girolamo Genga.

Il Palazzo Albani è l'ultima delle illustrazione dei monumenti urbinati nel volume che esaminiamo. Sorto in diverse epoche sugli avanzi di altre abitazioni, è ricco di camere spaziose con ben lavorati stipiti di marmo alle porte ma fu spogliato delle collezioni di sculture, arazzi,

maioliche. Restano però i quadri e la libreria. Tra i primi, notevoli un Presepio di Annibale Caracci e l'autoritratto del pittore, tre disegni di Federico Zuccari, il cartone di una Madonna di Tiziano o almeno a lui attribuito, diverse cose del Baroccio, di Guido Reni, del Guercino, una raccolta di ritratti dei duchi d'Urbino, e opere di minor importanza e di discutibile attribuzione.

Di molto interesse per gli studiosi dell' arte è l'ultima parte del volume del prof. Calzini dedicato all' arte in Urbino nel Rinascimento (secolo XIV e XV) in cui sono abbondanti notizie gli artisti che in quel periodo fiorirono intorno alla gloriosa corte dei Feltreschi: Ottaviano Nelli, Antonio da Ferrara, Sperandio da Mantova, Desiderio da Settignano (che vi eseguì il delizioso busto rappresentante una principessina d'Urbino, ora nel Museo di Berlino e sul quale il Bode richiamò già l'attenzione), Francesco Laurana o di Vrana, autore del ritratto detto di Marietta Strozzi del Museo di Berlino e dell' altro di Battista Sforza che è nel Bargello, Piero della Francesca, Luciano di Vrana, Giusto di Gand, Fra Carnevale, Giovanni Santi, Melozzo da Forlì, Francesco di Giorgio Martini, Baccio Pontelli, Francesco Raibolini detto il Francia, Timoteo Viti, Girolamo Genga, Gian Cristoforo Romano e molti altri.

Alcune mende che possono notarsi nel volume e scusabili colla vastità dell' argomento non tolgono che quest' opera sia veramente notevole e degna, anche dall' aspetto tipografico e per la bellezza delle tavole, della solenne ricorrenza che diede occasione alla pubblicazione.

Fr. Malaguzzi Valeri.

Ausstellungen und Versteigerungen.

Versteigerung der Kupferstich-Sammlung Sträter (10.—14. Mai 1898) durch H. G. Gutekunst in Stuttgart.

Vom 10.—14. Mai fand in Stuttgart die Versteigerung der Sammlung Sträter statt. Es war die fünfzigste Auction, zu der H. G. Gutekunst die Kunstfreunde, Sammler und Händler geladen hatte. Und sie waren in stattlicher Anzahl erschienen, in weit grösserer Zahl, als sie sonst selbst bei diesen besuchtesten Auctionen zur Frühlingszeit angetroffen werden. Galt es doch einer der letzten grossen Sammlungen in Deutschland, bei deren Auflösung Jeder ein paar erlesene Perlen heimzuführen hoffte. Von den öffentlichen Cabinetten waren durch ihre Vorstände vertreten Berlin, Coburg, Dresden, Hamburg, Köln, Sigmaringen und Stuttgart; Privatsammler sah man aus Berlin, Budapest, Copenhagen, Moskau, Paris, Stuttgart und Wien; Kunsthändler aus Bayreuth, Berlin, Boston, Dresden, Frankfurt a. M., Freiburg i. B., Leipzig, London, New-York, Paris und Stuttgart.

Dr. Sträter hatte mit Vorliebe die Werke der grossen und kleinen niederländischen Radierer gesammelt und neben einem schönen Rembrandt-Werk einen ausgezeichneten Ostade zusammengebracht. Auch Everdingen und Waterloo waren von ihm mit besonderer Sorgfalt gepflegt worden, Lucas van Leyden war wenigstens durch einige prachtvolle Drucke vertreten. Grosse Seltenheiten enthielten die Werke von Ruysdael, Potter, Goltzius und Cornelis Visscher. Von ausserholländischen Künstlern besass er ein gutes Dürer-Werk mit einzelnen Abdrücken allerersten Ranges und eine Anzahl der schönsten Stiche Schongauer's, von denen ich im XIV. Bande dieser Zeitschrift p. 113—116 ein Verzeichniss gegeben habe.[1]) Eine Sammlung von etwa 200 Handzeichnungen alter Meister, grösstentheils niederländischer Provenienz, beschloss die Auction.

Die Preise gingen im Allgemeinen über alle Erwartung hoch, und nur in einigen Ausnahmefällen blieb ein Hauptblatt erheblich hinter der

---

[1]) Vergl. auch die Bemerkungen über die Sammlung Sträter in der Kunstchronik N. F. VIII, Sp. 369—372.

Schätzung zurück, die man sich billiger Weise davon hatte machen können. Dies gilt namentlich von Rembrandt's Hundertguldenblatt und von Schongauer's Tod Mariae.

Der Gesammterlös aller 1796 Blätter, einschliesslich der nicht eben zahlreichen, zurückgekauften Nummern, betrug 241 007 Mk. 50 Pf. Von dieser Summe kommen auf Simon de Vlieger: 627 Mk., Bega: 984 Mk., Dujardin: 1428 Mk. 50 Pf., Goltzius: 1787 Mk., Potter: 1888 Mk., Cornelis Visscher: 2171 Mk., van Dyck (Ikonographie): 3010 Mk., Berghem 3402 Mk., Lucas van Leyden 4390 Mk., Waterloo: 4892 Mk. Ruysdael 5561 Mk., Claude Lorrain: 5625 Mk., Everdingen: 11076 Mk., Ostade: 14,173 Mk., Schongauer: 17 567 Mk., Dürer: 37 026 Mk. (davon 23 931 für Kupferstiche und 13 095 Mk. für Holzschnitte), Rembrandt: 93 405 Mk., endlich auf Handzeichnungen: 22 142 Mk.

Aus der Menge des Erwähnenswerthen seien folgende Einzelpreise hervorgehoben: Ein kleiner, sehr zart behandelter Holzschnitt des XV. Jahrhunderts, der Tod Mariae, ging für 55 Mk. an das Dresdner Cabinet. Unter den 24 Stichen Schongauer's trug die Anbetung der Könige B. 6, 1860 Mk. (Meder), Christus vor Annas B. 11: 305 Mk. (Sigmaringen), die Kreuztragung B. 16: 400 Mk. (Stuttgart), die Grablegung B. 18: 315 Mk. (Dr. Hofmann-Wien), die grosse Kreuztragung B. 21 nur 660 Mk. Die Madonna auf der Rasenbank B. 30 nach Sträter's irriger Annahme vor den Retouchen auf dem Kleid der Maria,[2]) in der That aber nur ein mittelmässiger Abdruck: 300 Mk. Der Tod Mariae B. 33, an Kraft und Tonfülle des Druckes wohl das schönste Exemplar eines unbeschriebenen I. Zustandes (vor mehreren Retouchen am Bettvorhang rechts und unten an der Bettdecke, wo sie den Boden berührt) fand für 4000 Mk. keinen Käufer.[3]) Es gelangte nach der Auction an das Dresdner Cabinet. Der h. Antonius, von Dämonen gepeinigt, B. 47, brachte 1700 Mk. (Meder), der h. Georg B. 50: 750 Mk., der Johannes auf Pathmos B. 55: 1010 Mk. (Hamburg), die Krönung Mariae B. 72: 2350 Mk. (Meder), der Adler des Johannes B. 76: 57 Mk. (Sigmaringen), der Engel mit dem Leopardenwappen B. 96: 430 Mk. (Meder), der wilde Mann mit dem Windhundwappen B. 103 (nicht 105): 300 Mk. (v. Baldinger) und die Querfüllung mit Hopfenranken B. 115: 737 Mk. (Hamburg).

Von Dürer erzielten unter den Kupferstichen: Adam und Eva B. 1: 1360 Mk., die Geburt Christi B. 2 von aussergewöhnlicher Schönheit: 2560 Mk., die Passion B. 3—18: 1250 Mk., die Madonna mit dem Stirnband B. 30: 715 Mk., die Madonna mit der Sternenkrone B. 32: 715 Mk., die Madonna

---

[2]) Unter den mir bekannten etwa 20 Exemplaren dieses Stiches habe ich niemals Etat-Verschiedenheiten bemerkt. Vergl. Repert. XIV, 115, 11.

[3]) Der prachtvolle Abdruck desselben Etats aus der Sammlung Malcolm, seit 1895 im British Museum, trug bereits 1875 auf der Auction Kalle 8000 Mk. Das Exemplar der Sammlung v. Liphart wurde mit 5050 Mk. und bei der Auction Schlösser mit 5010 Mk. bezahlt. Es ist wohl identisch mit dem 1885 aus der Sammlung Felix erworbenen I. Etat in Berlin.

mit der Meerkatze B. 42: 1500 Mk., St. Georg zu Pferde B. 54: 400 Mk., St. Eustachius B. 57: 810 Mk., St. Hieronymus im Gehäus B. 60: 525 Mk., die drei Genien B. 66: 325 Mk., die Melancholie B. 74: 800 Mk., Ritter, Tod und Teufel B. 98: 1010 Mk., das Wappen mit dem Todtenkopf B. 101: 2225 Mk. und Melanchthon B. 105: 305 Mk. Unter den Holzschnitten: Simson zerreisst den Löwen B. 2: 405 Mk., die grosse Passion B. 4—15: 505 Mk., die kleine Passion B. 16—52: 600 Mk., Christus am Kreuz B. 56: 950 Mk., die Apokalypse B. 60—75: 2450 Mk., das Marienleben B. 76—95: 1900 Mk., die h. Familie mit den Hasen B. 102: 450 Mk., Hercules B. 127: 240 Mk., das Männerbad B. 128: 465 Mk., Reiter und Landsknecht B. 131: 655 Mk., das Rhinoceros B. 136 I: 320 Mk., der Triumphwagen B. 139: 160 Mk. und Varnbüler B. 155: 545 Mk.

Von Lucas van Leyden erzielte die vollständige Folge seiner ausserordentlich seltenen runden Passion B. 57—65 in Abdrücken von theilweise allererster Schönheit: 3100 Mk. (Dresden), das grosse Ecce homo B. 71: 890 Mk. Die ohne Grund dem Hercules Seghers zugeschriebene Landschaft mit dem barmherzigen Samariter trug 280 Mk.

Aus der grossen Menge der Radirungen Rembrandt's — der Katalog verzeichnet 251 Nummern — seien nur die wichtigsten hier hervorgehoben: Rembrandt mit aufgestütztem Arm B. 21 II: 1030 Mk., Rembrandt mit der Agraffe B. 23 II: 615 Mk. (Köln), Abraham mit Isaak in Unterredung B. 34: 500 Mk., der Triumph des Mardochaeus B. 40: 560 Mk., die Verkündigung an die Hirten B. 44: 2290 Mk., die Darstellung im Tempel B. 50: 750 Mk., die Flucht nach Aegypten B. 53 I: 225 Mk. (Dresden), die Flucht nach Aegypten in Elsheimer's Geschmack B. 56 IV: 675 Mk., Christus predigend B. 67: 2700 Mk., das Hundertguldenblatt B. 74, eines der schönsten Exemplare des II. Zustandes aus den Sammlungen Roy, Josi, Sir Thomas Lawrence, Harding, Maberly und Griffiths: 9500 Mk. (Berlin), Jesus in Gethsemane B. 75: 890 Mk., die drei Kreuze B. 78 I, aber verschnitten: 615 Mk., die grosse Kreuzabnahme B. 81 III: 780 Mk., Christus und die Jünger in Emmaus B. 87 I: 350 Mk. (Massaloff), dasselbe Blatt im II. Et., aber ein prachtvoller Abdruck voll Grat: 405 Mk., der barmherzige Samariter B. 90 I: 1000 Mk., Petrus und Johannes heilen den Lahmen B. 94 II: 280 Mk. (v. Baldinger), der Tod Mariae B. 99: 375 Mk., der heilige Hieronymus in Dürer's Geschmack B. 104 II: 1330 Mk., der heilige Franciscus B. 107 II, eines der schönsten Exemplare auf Japanpapier, aus den Sammlungen Remy, Six, de Kat und Kalle: 1850 Mk., die Vermählung des Jason und der Kreusa B. 112 I: 735 Mk. (Dresden), die Zigeunerin B. 120, bekanntlich eines der seltensten Blätter: 1510 Mk. (Danlos), der Rattengifthändler B. 121: 445 Mk. (Massaloff), der Goldschmied B. 123 I: 305 Mk. (Berlin), der Bettler in Callot's Manier B. 166 II: 255 Mk., die alte Bettlerin B. 170: 245 Mk., die nackte Frau mit der Haube B. 199 II: 500 Mk. und Diana im Bade B. 201 I: 305 Mk. Sehr hohe Preise erzielten die Landschaften, so die Ansicht von Omval B. 209: 2300 Mk., die Landschaft mit den drei Bäumen B. 212: 4800 Mk., die drei

Hütten B. 217 I: 4400 Mk., die Landschaft mit dem Kanal B. 221: 1510 Mk., die mit der Schafheerde B. 224: 1410 Mk., ein unerhörter Preis, (Stuttgart), die mit Hütte und Heuschober B. 225: 4400 Mk. (Berlin), die mit dem Obelisk B. 227: 600 Mk. (Stuttgart), der Kanal mit der Segelbarke B. 228: 600 Mk., Rembrandt's Mühle B. 233: 920 Mk. (Stuttgart), und die Landschaft mit der saufenden Kuh B. 237 II: 710 Mk. Auch die Bildnisse hielten sich ungemein hoch. Der Doctor Faust B. 270 I: brachte 1010 Mk., Clement de Jonghe B. 272 im I. Zustand 675 Mk., im III: 510 Mk., im IV: 225 Mk. und im V: 105 Mk. Das seltenste: der alte Haaring B. 274 aus der Sammlung Danby Seymour wurde nach hartem Kampfe dem bekannten Rembrandt-Sammler Massaloff für 5300 Mk. zugeschlagen. Der Janus Lutma B. 276 I ging auf 1100 Mk., der Ephraim Bonus B. 278 auf 1650 Mk. Janus Sylvius B. 280: 1000 Mk., der Goldwieger Uytenbogaert B. 281 II: 850 Mk., der niederblickende Greis mit langem Bart B. 309 I: 145 Mk. (Dresden), die kleine Judenbraut B. 342: 355 Mk., Rembrandt's Mutter B. 343 II: 430 Mk., dieselbe im Pelzmantel B. 348: 1570 Mk. (Stuttgart), das Skizzenblatt mit drei Frauenköpfen B. 367: 360 Mk., jenes mit der im Bette liegenden Frau B. 369: 375 Mk. und das sehr seltene mit Rembrandt's Kopf B. 370: 225 Mk.

Von den wenigen Radirungen Ruysdael's stiegen die Raritäten zu schwindelnder Höhe. Die zwei Bauern mit dem Hund B. 2 in einem Aetzdruck vor Luft und Wolken wurden mit 205 Mk. bezahlt, die Reisenden B. 4 in einem unvergleichlich schönen Abdruck des II. Etats mit 2050 Mk., das Kornfeld B. 5 im II. Etat (vom I. ist nur ein Exemplar bekannt) mit 1550 Mk. und die drei Eichen B. 6, ebenfalls im II. Zustand mit 1600 Mk. Ein lebhafter Wettstreit entspann sich um die Perlen des in 94 Blättern vollständig vorhandenen Ostade-Werkes. Erwähnt seien nur der lachende Bauer und die Bäuerin D. 1 und 2: 215 Mk., Mann und Frau in Unterredung D. 12 I: 135 Mk., der leere Krug D. 15 III: 385 Mk., der Bettler im Mantel mit breitem Hut D. 22, unbeschriebener erster Aetzdruck: 175 Mk., die Hasplerin vor der Hausthür D. 25 I: 1500 Mk., der Schuhflicker D. 27, unbeschriebener Zwischenzustand vom II. zum III. Etat: 415 Mk., die Spinnerin vor der Thüre D. 31, Aetzdruck: 700 Mk., der Maler im Atelier D. 32 III: 510 Mk. (Massaloff), dasselbe Blatt im V. Etat: 400 Mk. (derselbe), die zwei Gevatterinnen D. 40, Aetzdruck: 495 Mk., das Schweineschlachten D. 41, ebenso: 285 Mk. Das Hauptstück: der seine Zeche bezahlende Bauer D. 42 im III. Etat, angeblich Unicum, erreichte 2050 Mk. Der Quacksalber D. 43, Aetzdruck: 270 Mk. (Massaloff), der Violinspieler und der kleine Leiermann D. 45 II: 285 Mk., die Familie D. 46, Aetzdruck: 315 Mk., das Fest unter dem grossen Baum D. 48: 405 Mk., der Tanz im Wirthshaus D. 49 IV: 1030 Mk. und das Vesperbrot D. 50 IV: 590 Mk.

Das unvergleichliche Everdingen-Werk, 205 Blätter in meist ganz frühen Aetzdrucken vor der Luft und vor den Kaltnadelarbeiten, wurde zuerst, um es, wenn möglich, vor Zersplitterung zu bewahren, als Ganzes

mit 15 000 Mk. ausgeboten. Es fand sich jedoch kein Käufer dafür, und so wurden die 149 Nummern einzeln versteigert. Sie ergaben einen Gesammterlös von 11 076 Mk. Davon kamen auf die Landschaft mit der Holzbrücke D. 4 II (runde Platte): 505 Mk., die Schafheerde im Engpass D. 29 bis: 400 Mk. (Massaloff), den grossen Felsen am Fluss D. 31 I: 400 Mk. (Massaloff), die verfallene Hütte D. 38 I: 195 Mk., die drei Hütten auf dem Felsen D. 41 I: 205 Mk., die zwei Männer am Fuss des spitzen Felsens D. 42 II: 195 Mk., den Fluss am Fuss des hohen Berges D. 44: 100 Mk. (Massaloff), den Gepäckträger und die Ziege auf der kleinen Holzbrücke D. 51 II: 95 Mk. (derselbe), die beiden Schiffe im Fluss D. 58 I: 105 Mk., die Tannen in der Schlucht D. 59: 150 Mk., die zwei leeren Nachen D. 60 I: 100 Mk., die Zeichner auf den Felsen D. 63 I: 195 Mk., die zwei Reiter auf dem Felspfad D. 67 I: 200 Mk. (Massaloff), die Tannen im Wasser D. 68 I: 300 Mk. (derselbe), die drei Reisenden am Fuss des hohen Felsens D. 70 I: 165 Mk. (derselbe), die nach dem Kahn schauende Frau D. 75 I: 300 Mk. (derselbe), den Wald D. 81 I: 255 Mk. (Derselbe), die drei beladenen Männer D. 86 I: 275 Mk., den Nachen am Ufer D. 88 II: 175 Mk., die Landschaft in Schabmanier D. 91 I: 225 Mk. (Massaloff), den Erdhügel D. 100 I: 400 Mk., den Wasserfall bei der Mühle D. 102 II: 225 Mk., den Mann auf der Holzbrücke D. 103 I: 355 Mk. (Massaloff) und die Eiche auf dem Hügel D. 107 I: 215 Mk. (derselbe).

Erfreulicher Weise scheint die grenzenlose Ueberschätzung der Radirungen von Waterloo, deren öde Langweiligkeit und Nüchternheit zum Glück in der holländischen Kunst ziemlich vereinzelt dasteht, einer gerechteren Beurtheilung zu weichen. Die 163 Blätter erzielten zusammen 4892 Mk., also durchschnittlich 30 Mk. Hoch bezahlt wurden nur einige Probedrucke und unbeschriebene Plattenzustände, wie der durchbrochene Felsen B. 3 mit 235 Mk., der grosse schiefe Baum B. 58 mit 160 Mk., die Milchfrau B. 70 mit 110 Mk., die am Wege ruhenden Wanderer B. 98 mit 235 Mk., die Allee durch den Wald B. 99 mit 170 Mk., die Mühle im Gehölz B. 103 mit 175 Mk., der Falkonier und der Jäger B. 104 mit 265 Mk., die Folge der sechs grossen Querlandschaften B. 113—118 mit 810 Mk., die sechs Landschaften mit mythologischer Staffage B. 125—130 mit 610 Mk. und die mit alttestamentarischen Darstellungen B. 131—136 mit 305 Mk. — Unter den Thierstücken von Berghem, die im Allgemeinen nicht allerersten Ranges waren, namentlich an Druckqualität und Erhaltung zu wünschen übrig liessen, erzielten einige Hauptstücke hohe Preise. Die drei ruhenden Kühe B. 3 II: trugen 1325 Mk., der Dudelsackbläser B. 4 II: 920 Mk., der Mann auf dem Esel B. 5 II: 630 Mk. und die Folge der Schafe mit der Hirtin B. 41—48 vor den Nummern: 220 Mk. Von Potter brachte die Folge der Ochsen und Kühe B. 1—8 I: 405 Mk., der flötende Hirt B. 15 II: 400 Mk. und der seltene Kuhkopf B. 16: 700 Mk.

In bescheidenen Grenzen bewegten sich die Blättchen von Cornelis Bega. Nur der sitzende Bauer, der seine Pfeife anzündet, B. 20 I (105 Mk.), die Mutter im Wirthshause B. 31 I (151 Mk.) und die junge Wirthin B. 34

(101 Mk.) erzielten höhere Preise. Von Karel Dujardin wurden die beiden Esel B. 6 I mit 135 Mk., der Trossbube mit den Eseln B. 19 I mit 230 Mk., der stehende Ochse und das liegende Kalb B. 30 I mit 210 Mk. bezahlt. Cornelis Dusart war nicht seiner Bedeutung entsprechend in der Sammlung vertreten. Von Hendrik Naiwincx gelangte eine unbeschriebene Flusslandschaft für 76 Mk. an das Dresdner Cabinet, ein seltenes Blättchen von Bonaventura Peters: der Reiter am Rande des Wassers v. d. K. 4 für 61 Mk. an Dr. Hofmann in Wien. Zu erwähnen wären noch die sechs Landschaften von Lucas von Uden B. 21—26 (140 Mk.), ferner von Simon de Vlieger die Landzunge B. 4 (135 Mk.) und der grüne Berg B. 7 (205 Mk.) und von Abraham Verboom der Weiler B. 1 und der Teich B. 2 (je 200 Mk.).

Der Sohn des Frisius von Goltzius in einem aussergewöhnlich schönen Abdruck wurde für 915 Mk. vom Wallraf-Richartz-Museum in Köln erworben. Ein unvollendeter Probedruck des Jan Neyen von Jan Muller B. 60 trug 100 Mk., der Ephraim Bonus von Livens B. 55: 115 Mk. und von Cornelis Visscher der Gellius de Bouma D. 89 II: 800 Mk., Jan de Paep D. 112 I: 640 Mk. und Willem de Ryck D. 115 IV: 580 Mk. Aus der Ikonographie van Dyck's erzielten nur wenige Blätter höhere Preise, so das Selbstportrait W. 4 im II. Etat: 240 Mk., Jodocus de Momper W. 7 im I: 327 Mk. und der Philipp Le Roy W. pag. 69 C, das seltenste Bildniss der Folge, im II. Etat 555 Mk. (Dresden). Endlich wurden die 27 Blätter des durch Schönheit und Vollständigkeit gleich ausgezeichneten Werkes von Claude Lorrain mit theilweise fabelhaften Preisen bezahlt. Der Tanz am Flussufer R.-D. 6 I trug 600 Mk., der Rinderhirt R.-D. 8 II: 1100 Mk., der Tanz unter den Bäumen R.-D. 10 I: 760 Mk., dasselbe Blatt im II. Etat: 260 Mk. und der Sonnenuntergang R.-D. 15 I: 1410 Mk. Als einziges Grabstichelblatt unseres Jahrhunderts sei zuletzt noch der Mann mit den Nelken von Gaillard nach van Eyck's aus der Galerie Suermondt stammendem Bilde im Berliner Museum genannt. Der prachtvolle Künstlerdruck mit einer handschriftlichen Dedication Suermondt's an Dr. Sträter ging für 245 Mk. nach England.

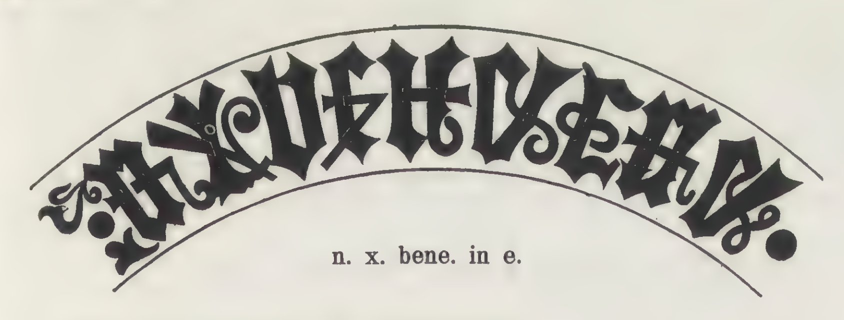
Von den Zeichnungen trugen Avercamp: Holländisches Eisfest 350 Mk., Berghem: Seeschlacht bei Katwyk 190 Mk. und italienische Landschaft 205 Mk., Jan Both: Waldige Landschaft 200 Mk., Boucher: Die Dorfschullehrerin 1510 Mk., Cuyp: Die Maas bei Dordrecht 305 Mk. und holländische Landschaft 510 Mk. Ein falscher Dürer (Hasenkopf mit vier Löffeln) ging für 2000 Mk. zurück. Die Verlobung der hl. Catharina, eine flotte Federzeichnung von van Dyck, mit Sepia lavirt, wurde mit 695 Mk. bezahlt, der Kanal in Amsterdam von van Goyen mit 105 Mk. Ein Blumenstück von Huysum erzielte 175 Mk., der Pacht zahlende Bauer von Philipp de Koningh 165 Mk., eine prächtige Sepiastudie von Livens (knorriger Weidenstamm) nur 84 Mk. (Dresden). Das Brustbild eines jungen Mannes von Maes wurde mit 220 Mk. bezahlt, die Volksbelustigung auf dem Eise von Aart van der Neer mit 335 Mk. und seine

holländische Kanallandschaft mit 510 Mk. Das Vesperbrot von Adrian van Ostade, angeblich die Studie für seine Radirung D. 50, trug 670 Mk., zwei sitzende Bauern 275 Mk. Eine Flusslandschaft mit Schlittschuhläufern von Isaac van Ostade ging auf 81 Mk. (Dresden). Von den Rembrandt-Zeichnungen wurde der Oelberg mit 920 Mk. bezahlt, der alte Weidenbaum, trotz seiner Verwandtschaft mit dem des h. Hieronymus B. 103 von zweifelhafter Echtheit, mit 1500 Mk., die ebenfalls sehr fragwürdige Landschaft mit Dorf und Kanal mit 1400 Mk. und der sicher falsche Löwe mit 1020 Mk. Eine sehr schöne Dünenlandschaft bei Haarlem von Ruysdael trug 660 Mk. und seine Ansicht der Stadt Cuylenburch 205 Mk. Zwei reizende Tuschzeichnungen von Willem van de Velde: Ruhige See und Seestück mit Kriegsschiffen und Segelbarken, erwarb das Dresdener Cabinet für 185 und 105 Mk. Den höchsten Preis erzielte das Studienblatt mit drei weiblichen Figuren in schwarzer und rother Kreide von Watteau. Es ging für 1950 Mk. nach Paris. *M. Lehrs.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Die Minuskelinschrift der Messingschüsseln des XVI.—XVII. Jahrhunderts. Die getriebenen Messingschüsseln, welche im XVI. und XVII. Jahrhundert in fabrikmässigem Betriebe hergestellt und in grosser Zahl über Deutschland verbreitet wurden, sind gewöhnlich mit friesartigen Inschriften umrahmt, denen man von zuständiger Seite bisher wenig Beachtung geschenkt hat. Vermittelst typischer Stempel angefertigt, stellen diese Inschriften einen mehrmals wiederholten, bald in gothischen Minuskeln, bald in lateinischen Majuskeln abgefassten Spruch dar. Gerade der Minuskelspruch ist es, welcher wegen der stark ornamentalen Umbildung der Buchstaben einer Deutung harrt. Nachdem einige Versuche zu so seltsamen Lösungen geführt hatten, dass selbst Gelehrte wie Bergau und Essenwein daran zweifelten, ob die Inschrift überhaupt einen Sinn besitze, bietet jetzt Superintendent Kleinwächter auf Grund einer eingehenden Prüfung der Messingschüssel in der Lutherischen Kirche in Posen einen Lösungsversuch dar, welcher endlich zum Ziele zu führen scheint.[1]

Die Inschrift dieser Schüssel besteht aus einer viermal wiederkehrenden Legende, welche sich aus neun Buchstaben zusammensetzt. Kleinwächter liest die hier in zwei Dritteln der natürlichen Grösse wiedergegebene Legende:



n. x. bene. in e.

Oder nach Auflösung der Abkürzungen:

Nomen Christi benedictum in eternum.

---

[1]) H. Kleinwächter, Die Inschrift einer Posener Messingtaufschüssel. Zeitschrift der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen, XII, S. 324, nebst einer Tafel. Im Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Posen ist die genannte Schüssel Bd. II, Abb. 45 wiedergegeben.

Der Schluss der einzelnen Worte ist stets durch eine Schlinge gekennzeichnet. Kleinwächter macht darauf aufmerksam, dass auf den meisten Schüsseln die Zahl der Buchstaben auf nur sieben eingeschränkt ist und damit den Forschern, welchen die verkürzte Fassung des Spruches vorlag, die Deutung desselben erheblich erschwert war. Die Buchstaben benedic glaubte bereits Haupt bei der Erforschung der Kunstdenkmäler Schleswig-Holstein's zu erkennen. Sinnlos kann die Legende nicht gewesen sein; denn die alte Kunst pflegte keine Räthsel aufzugeben. Auch haben die in Majuskeln hergestellten Legenden stets einen Sinn; sie sind leichter lesbar und ergeben Sprüche wie: „Aus Not hilf Got“ oder „Wart Geluk alzeich.“ Kleinwächter's Lösung empfiehlt sich ungezwungen; sie ist dem Spruchschatze der Bibel entnommen, aus welchem das Reformations-Zeitalter so gern seine Sprüche wählte, und in verwandter Gestalt kehrt der von Kleinwächter gelesene Spruch auf zahlreichen Glocken derselben Zeit wieder. *Julius Kohte.*

Antonio della Porta, il Tamagnino wird uns durch ein jüngst zum Vorschein gekommenes Document als einer von den Meistern enthüllt, die die beiden Marmortabernakel zu Seiten des Hochaltars in der Certosa von Pavia arbeiteten (s. Diego Sant' Ambrogio, I due trionfi marmorei di fianco all' attuale altar maggiore della Certosa di Pavia; Estratto dal periodico „Il Politecnico“, Milano 1897). Den Auftrag die Entwürfe dazu auszuarbeiten, erhielt 1511 Francesco Brioschi, der Sohn des an der Façade der Certosa hervorragend beschäftigten Benedetto. Die Ausführung des linksseitigen Tabernakels wurde sodann an die Bildhauer Stefano da Sesto, Biago da Vairone (und Silv. da Cairate) vergeben und von denselben auch in den nächsten Jahren vollendet, während Brioschi jene des rechtseitigen übernahm. Allein bald darauf liess er die kaum erst im architektonisch-ornamentalen Theile vollendete Arbeit im Stich, um einem vortheilhafteren Rufe an die Opera des Mailänder Domes zu folgen, und die Vollendung der figürlichen Partieen daran wurde dem Ant. della Porta und seinem Neffen Pace Gagini aus Bissone übertragen. Wir besitzen die Urkunde, womit die fertige Arbeit von G. A. Omodeo, als Sachverständigem, am 5. Februar 1513 collaudirt wurde (veröffentlicht aus dem Notariatsarchiv von Pavia in dem jüngst erschienenen Werke C. Magenta's „La Certosa di Pavia“ Milano 1897, p. 406). Auch über die Herkunft unseres Künstlers verbreiten neuerdings aufgefundene, noch unveröffentlichte, urkundliche Daten neues Licht. Darnach stammte er nicht, wie man bisher annahm, aus Porlezza, sondern aus dem Flecken Rovio bei Maroggia am Luganersee, hiess Tamagnino, und führte seinen Beinamen della Porta nach einer Vorstadt seines Heimathsortes. So tritt nun die Künstlerpersönlichkeit unseres Meisters, dank den Entdeckungen der letzten Jahre (s. namentlich Justi's Aufsatz: „Lombardische Bildwerke in Spanien“ im Jahrbuch der preuss Kunstsammlungen, 1892, sowie Ma-

genta's oben citirtes Buch) immer mehr aus ihrem bisherigen Dunkel heraus, und wir können jetzt schon den folgenden Prospect seiner Arbeiten aufstellen:

1491—1499 Arbeiten an der Façade der Certosa von Pavia unter Omodeo's Leitung.

1499—1500 Ausführung von 6 Kaiserbüsten in Medaillons an der Rückseite des Pal. Comunale zu Brescia.

1501—1502 arbeitet er mit Pace Gazini für die Lomellini die Familienkapelle und ihre Grabmäler in S. Teodoro zu Genua (untergegangen).

1504 Portal des Pal. Cattaneo (Piazza Grillo Cattaneo 6) in Genua, mit Pace Gazini zusammen gearbeitet. Wahrscheinlich sind beiden auch die Portale von Pal. Costantino Doria auf Piazza S. Matteo und eines zweiten in der Via Fossatello bei S. Siro zuzuschreiben.

1506 Ausführung einer nicht mehr bestehenden Kapelle in S. Chiara zu Savona für den Card. Girolamo Basso della Rovere.

1506 Fontaine für den Cardinal von Rouen, mit Pace zusammen gearbeitet (untergegangen).

1507—1508 Grabmal Lannoy zu Folleville, von beiden Meistern gearbeitet.

1508 Uebernahme der Statuen von Luciano Grimaldi, Antonio Doria und Francesco Lomellino für den Pal. di S. Giorgio in Genua. Nur die beiden ersteren wurden von Tamagnino, die dritte aber von Pace Gazini (bez. u. Dat. 1509) ausgeführt.

1509 Entwurf für einen Marmorlettner in S. M. di Castello zu Genua. — Ausführung wahrscheinlich von anderer Hand.

1512—1514 Ausführung der Reliefsculpturen am rechtsseitigen Tabernakel im Chor der Certosa von Pavia, zusammen mit Pace Gazini.

1517—1519 arbeitet er an der Façade der Certosa für die Nischen der Strebepfeiler die Statuen Josua's, Judith's, der vier Evangelisten, der heiligen Agnes, Filippus, Barbara und David's. Ausserdem die Medaillons der Propheten Ezechiel und Daniel in den beiden äusseren Halbkreislunetten der Façadenoberwand, und die Büsten der Propheten Amos, Joel, Osias und Micha in dem über der Arcadengalerie hinlaufenden Friese.

An dem Grabmal der Cath. Ribera für Sevilla, das Pace Gazini 1520—1522 in Genua arbeitete, war Tamagnino nicht betheiligt, — wie wir denn über das Jahr 1519 hinaus jede Spur von ihm verlieren.

C. v. F.

In einer längeren Studie über die **Baudenkmäler der Region des Monte Vulture** (erschienen als Supplementheft zum Jahrgang 1897 der Zeitschrift „Napoli nobilissima“ unter dem Titel: I monumenti medioevali della regione del Vulture, 24 S. gr.-4^{0} mit 46 Illustrationen) behandelt E. Bertaux eine Reihe von Bauwerken, die wohl auch bisher nicht unbekannt waren, deren Entstehung aber nun durch die Ergebnisse der

Forschungen des V.'s in ein neues Licht gerückt erscheint, das geeignet ist, unsere bisherigen Vorstellungen über die Entwickelung der Architektur in jenen Theilen Süditalien's während des XII. und XIII. Jahrhunderts in nicht unwesentlichen Punkten zu modificiren. Es ist dies das Hochland der Basilicata, vom vulcanischen Kegel des Monte Vulture beherrscht, und sich östlich von ihm zwischen Melfi, Potenza und Gravina ausdehnend, in dem einst die normannischen Eroberer sich festgesetzt hatten, und von dem aus sie ihren Eroberungszug bis Sizilien ausführten, — das dann auch noch zur Zeit Friedrich II. seine grossen Krondomänen und einige seiner Lieblingsschlösser enthielt. — Das erste der von Bertaux besprochenen Bauwerke ist die — hier zum ersten Mal bekannt gemachte — interessante Doppelkirche der vor Mitte des XII. Jahrhunderts von dem Heiligen, dessen Namen sie trägt, gestifteten Abtei S. Guglielmo al Goleto in der Nähe von S. Angelo dei Lombardi gelegen. Sowohl die Ober- als die Unterkirche zeigen rechteckigen, durch Rundpfeiler in zwei Schiffe getheilten Grundriss und Ueberwölbung mittels Kreuzgewölben. Aber während die Unterkirche, nach den Formen zu urtheilen, das Werk eines einheimischen Meisters um 1200 zu sein scheint, zeigt die laut Inschrift 1250 vollendete Oberkirche sowohl in ihren schlanken Verhältnissen, als in der Durchbildung des Details (frühgothische Knospencapitelle, achteckige Basen und Capitellaufsätze, Kreuzrippen von quadratischem Querschnitt mit abgefasten Ecken) den unmittelbaren Einfluss, um nicht zu sagen Nachahmung von Castel del Monte. Da nun aber Bertaux diesen Bau als eine Schöpfung französischer Architekten nachgewiesen hat (s. unsere Besprechung seiner betreffenden Abhandlung im Repertorium XXI, 242 ff.), so muss auch für S. Guglielmo al Goleto dasselbe angenommen werden. Der V. weist überdies auf die Identität des letzteren Baues mit französischen Anlagen, wie z. B. dem Capitelsaal des Hôtel-Dieu zu Rheims hin. — Nachdem er sodann die in Ruinen liegenden Basilianer- und Benedictinerklöster am Monte Vulture und einige Grottenkirchen ebendaselbst mit Resten byzantinischer Malereien aus dem XI. Jahrhundert kurz berührt, und den nach dem verheerenden Erdbeben von 1851 übrig gebliebenen spärlichen Resten mittelalterlicher Architektur in Melfi (Campanile des Domes mit Mosaikdecoration, Portal von S. M. la Nuova und eines Privatpalastes von c. 1200, Castell Carl I. von Anjou) einige Aufmerksamkeit geschenkt hat, kommt Bertaux ausführlicher auf die Kathedrale von Rapolla zu sprechen, die laut Inschrift 1253 von Melchior de Monte Albano (in der südl. Basilicata) vollendet wurde, und trotz des erwähnten Erdbebens ausser dem Hauptportal auch die innere Disposition in annähernd ursprünglicher Form bewahrt hat. Im (ehemaligen) Kreuzgewölbe ihres Mittelschiffes, in dessen theils octogonen, theils schon als Säulenbündel gegliederten Stützen, den Knospencapitellen derselben wie der Portalsäulen zeigt sich französischer, in den Tonnen der Seitenschiffe und dem Flachreliefornament der Portallunette byzantinischer Einfluss. Der letztere herrscht durchaus in der kleinen Kirche S. Lucia mit ihren beiden elipti-

schen Kuppeln über der Kreuzung der tonnenbedeckten beiden Querschiffe mit dem in eine halbrunde Apsis endigenden ebenso gewölbten Mittelschiff. — Betreffs der Abteikirche S. Trinità bei Venosa kommt der V. zu Ergebnissen, die von denen seiner Vorgänger im Studium dieses Baudenkmals (v. Quast, Lenormant) wesentlich abweichen. Von der durch Robert Guiscard vor 1085 gegründeten Kirche existiren in der jetzigen nur einzelne Reste am Hauptportal, in den zwei Cipollinsäulen mit antikkorinthischen Capitellen und byzantinischen Aufsätzen darüber am Choreingang und im jetzigen Weihwasserbecken, das aus einem Capitell des ursprünglichen Baues hergestellt ist, während sie selbst sonst eine an Stelle des letzteren errichtete, in ihren Formen und in der Anlage sehr primitive Gründung der Johanniterritter zu sein scheint, denen 1292 Bonifaz VIII. die Abtei übergeben hatte. Die in der Verlängerung der kleinen Kirche an sie angebaute, nie vollendete grössere Kirche, die im Grundriss, namentlich ihres Chorumganges, auf das Vorbild der französischen Cluniacenserabtei Paray-le-Monial zurückgeht, entstand um 1200, und zwar Chor und Querschiff noch vor 1200, das entwickeltere Formen zeigende Langschiff aber etwas nach 1200. — Nach Erwähnung einiger unbedeutender frühmittelalterlicher Bauten in Asella und S. M. die Pierno giebt uns der Verfasser sodann genauere Notizen — die ersten überhaupt, die wir von dem Monument erhalten — über das Castell zu Lagopesole, das wohl schon zu Beginn des XII. Jahrhunderts bestand, aber erst durch Friedrich II. seinen Ausbau erhielt. Wir erfahren, dass — entgegen den Behauptungen Huillard-Bréholles' und Schulz's, die nur noch von Ruinen und Resten desselben berichten — Lagopesole als das grösste und besterhaltene der militärischen Castelle des Hohenstaufenkaisers noch heute besteht, in der Form eines von vier Ecktkürmen flankirten Rechtecks, zu dessen Hof ein zwischen zwei Thürmen der einen Langseite sich öffnendes Portal Eingang gewährt. In den grossen Sälen des ersten Geschosses finden sich Wandconsolen (die einst Gurtbögen trugen; worauf die Pfetten der Dachconstruction ruhten), deren Knospencapitelle Formen der französischen Frühgothik zeigen; ein quadratischer Saal ist mit einem Rippen-Kreuzgewölbe bedeckt; eine der Thüren ist eine Copie von einem der Hofportale in Castel del Monte und ein Hofthurm ist in Ausführung und Decoration den Thürmen des genannten Schlosses identisch. Hieraus folgt, dass wir auch im Schlosse von Lagopesole eine Schöpfung jener französischen Architekten zu sehen haben, als deren Hauptwerk Bertaux in seiner obencitirten Studie Castel del Monte nachgewiesen hat, wenn auch beim Bau des in den Wäldern der Basilicata verlorenen Castells einheimische Werkleute grösseren Antheil gehabt haben mochten, wie sich aus der geringeren Reinheit des Details im Vergleich zu den in Castel del Monte vorkommenden Formen deutlich ergiebt. — Das letzte der von Bertaux illustrirten Baudenkmale ist der Dom von Acerenza, dessen Chorumgang er als eine vor 1281 von localen Meistern in weniger feinen und reichen Formen ausgeführte Wiederholung desjenigen von S. Trinità zu Venosa nachweist, während

das Schiff und die Façade wahrscheinlich einer Reconstruction in anjouscher Epoche angehören, und die Krypta gar erst eine Copie vom Jahre 1524 jener Tom. Malvito's im Dom zu Neapel ist. — Somit sehen wir in die besprochenen Gegenden, neben dem dort seit jeher heimischen byzantinischen Einfluss, gegen 1200 durch die Benedictiner ein Muster des burgundischen Uebergangsstyls verpflanzt und dort später zur Zeit Friedrich II. durch französische Architekten und deren einheimische Nachfolger Sacral- und Profan-Bauten nach den französischen Vorbildern der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts ausgeführt — wenig später also, nachdem die Cisterzienser die burgundische Frühgothik in ihre Abteien nach der Sabina übertragen hatten. *C. v. F.*

Die päpstliche Tiara vom achten bis zum sechzehnten Jahrhundert. In einer ausserordentlich gründlichen Abhandlung, die Alles, was über den Gegenstand bisher geschrieben wurde — und dessen ist nicht wenig von Mazzaroni bis Barbier de Montault — weit übertrifft, giebt Eugène Müntz eine Geschichte dieses vornehmsten unter den äusseren Symbolen der höchsten geistlichen Würde (La Tiare pontificiale du VIIIe au XVIe siècle. Extrait des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXXVI, 1re partie 1897). Die Quellen, aus denen d. V. dabei schöpft, sind das vaticanische Archiv (mit einer langen Reihe Zahlungsvermerke und Inventarnotizen, die ebenso genaue als werthvolle Details lieferten), die gemalten oder gemeisselten Papstportraits, sowie diejenigen auf Münzen und Medaillen, endlich alte Nachbildungen in Handzeichnungen und Stichen, wovon ausser andern römischen Büchereien namentlich die Barberina eine reiche Suite besitzt. Eine Tiara des h. Sylvester hat es nicht gegeben; die Texte, die einer solchen erwähnen, stammen erst aus dem XV. Jahrhundert, das Monument aber, worauf sie sich beziehen, wird zuerst im Inventar des päpstl. Schatzes vom Jahre 1295 unter Bonifacius VIII. angeführt. Es ist die Tiara mit einem Kronreif, deren getreue Reproduction wir an der Statue Nicolaus IV. im Lateran, an der Büste und der Grabstatue Bonifaz VIII. in den Grotten von St. Peter und in etwas veränderter Form an dem Standbild desselben Papstes im Dom zu Florenz besitzen, deren Ursprung aber kaum über den Beginn des XIII. Jahrhunderts zurückreicht. Seit sie 1485 aus dem Schatz des Laterans entwendet ward, ist jede Spur davon verschwunden (Fra Angelico hat sie in den Fresken der Nicolauskapelle im Vatican in den Scenen, worin Martin I. den h. Stephanus ordinirt und Sixtus seine Börse dem h. Laurentius übergiebt, auch nachgebildet). Weder aus den gleichzeiligen Texten noch Monumenten lässt sich, nach unserer gegenwärtigen Kenntniss davon, vor dem X. Jahrhundert irgend eine sichere Nachricht über den Gebrauch und die Form der päpstlichen Tiara schöpfen. Dagegen ist seit dem X. Jahrhundert ihre Erwähnung (unter dem Namen „corona" oder „regnum") in den Schriftquellen nicht selten. Im Liber pontificalis

kommt die Bezeichnung „thyara“ zuerst im Leben Paschalis' II. (1099 bis 1118) vor. Hier, wie in den übrigen urkundlichen Erwähnungen, wie auch den figürlichen Darstellungen bis zum XIII. Jahrhundert (Fresken in S. Clemente zu Rom, untergegangenen Malereien im Oratorium des h. Nicolaus im Lateran aus der Zeit Calixts II. [1119—24], Fresken in SS. Quattro Coronati), die gegenüber den fern von Rom entstandenen, rein phantastischen Reproductionen der Tiara (Portalsculpturen der Kathedralen von Chartres, Reims, Trier, Grabmäler von Benedict V. in Hamburg und Clemens II. in Bamberg) Anspruch auf historische Treue haben, erscheint an ihr nur erst der mit Edelsteinen geschmückte goldene Reif (diadema) als unterer Abschluss. Erst vom XIII. Jahrhundert an nimmt dessen Stelle eine förmliche Zackenkrone ein (schon Innocenz III. [1198—1216] trägt eine solche auf dem [untergegangenen] Apsismosaik von St. Peter und einer Freske zu Subiaco, ebenso Honorius IV. [† 1287] auf dem Grabmal in Araceli, sowie Innocenz III. und Gregor d. Gr. auf den Fresken Giotto's in Assisi). Neben dieser aus Stoff hergestellten Tiara kommt sodann erst seit dem XIII. Jahrhundert jene ganz aus Metall gebildete vor, die wir schon oben unter dem Namen der Tiara des h. Sylvester an den Statuen Nicolaus IV. und Bonifacius VIII. kennen gelernt haben; an ihr nimmt jedoch der edelsteingeschmückte Diademreif noch die Stelle einer eigentlichen Krone ein. Papst Bonifazius VIII. fügte sodann der Tiara einen zweiten Kronreif hinzu; da dies jedoch erst gegen Ende seiner Regierungszeit geschah, er aber seine vielen Statuen schon bei Lebzeiten vorher hatte anfertigen lassen, so zeigen diese alle (Florenz, vatic. Grotten, Dom von Anagni) noch die bloss von einem Diademreif eingefasste Tiara. Die Hinzufügung der dritten Krone erfolgte sodann, wie Müntz durch ein gleichzeitiges unanfechtbares litterarisches Zeugniss erweist, durch Johann XXII. (1316—34) und schon auf der (jetzt zerstörten, aber in Abbildungen erhaltenen) Grabstatue seines Nachfolgers Benedict XII. (1334—42) in Avignon sah man das Triregnum in der Form, die es dann im Wesentlichen bis in's XVI. Jahrhundert bewahrt hat. Die einfachen Zackenkronen waren dabei, dem allgemeinen Stilwandel folgend, in reich fleuronnirte gothische Kronen umgestaltet worden, woran dann seit Mitte des XIV. Jahrhunderts an Stelle der Fleurons die Lilie tritt, wie sie noch an den Tiaren Martin V. und Eugen IV. vorkommt. Diese letzteren inauguriren die Zahl der kostbaren Prunktiaren, zu deren Verfertigung ungeheuere Summen verwandt und die vorzüglichsten Kräfte herangezogen werden (Meo di Firenze, Simone di Giovanni, Ghiberti, Paolo di Giordano, Bart. di Tomaso aus Venedig u. A.). Wir besitzen ihre getreuen Nachbildungen in der fast ununterbrochenen Folge der Grabstatuen der Quattrocentopäpste bis auf Julius II. herab. Dieser Papst machte die Ausschmückung der alten und die Herstellung neuer Tiaren zu seiner besonderen Herzenssache. Unter den letzteren nimmt die von Caradosso für die Gedächtnissfeier der Thronbesteigung des Papstes i. J. 1511 verfertigte den ersten Rang ein. Müntz weist ein Abbild davon in einem um die Mitte des

vorigen Jahrhunderts nach einer Zeichnung Bartoli's, von G. Vertue gestochenen Blatte nach, woraus ersichtlich ist, dass daran die traditionellen Kronen dreien mit einer edelsteinbesetzten Guirlande von grossen X gezierten Bändern Platz gemacht hatten. Die Tiara Julius II. wurde erst 1789 durch Pius VI. ihrer reichen Juwelen entkleidet und in neue Form umgestaltet. Von Julius II. Nachfolgern liess Clemens VII. an Stelle der beim Sacco di Roma mit dem übrigen päpstl. Schatz eingeschmolzenen Tiara Paul II. später zwei neue durch Michele delle Corniole und Gaspare Gallo anfertigen, und Paul III. eine seiner drei Tiaren mit den Edelsteinen schmücken, die man in dem 1544 aufgedeckten Grabe der Tochter Stilico's bei St. Peter aufgefunden hatte. — In einem Anhang hat der Verf. die zahlreichen Belege für seine Ausführungen zusammengestellt. Aus den letzteren aber ergiebt sich als Hauptresultat seiner ungemein inhaltreichen Abhandlung, dass die Veränderungen, denen die nur scheinbar hieratisch-starre Form eines der Hauptsymbole der Papstwürde im Verlaufe eines Jahrtausends unterworfen war, nicht von symbolischen Absichten der ceremoniellen Vorschriften dictirt, sondern vielmehr bloss von den Geboten des wechselnden Geschmackes bestimmt waren.

C. v. F.

Beiträge zur Angelico-Forschung.

Von **Max Wingenroth.**

Die Vorliebe unserer Zeit für die Künstler des Quattrocento musste naturgemäss auch dem Beato Angelico zu Gute kommen; in fast dem gleichen Maasse wie Botticelli ist er der Liebling des nach Italien reisenden Publicum's geworden, ja, während die Verehrung des Ersteren verhältnissmässig jung ist, hat Fra Giovanni schon über ein halbes Jahrhundert lang Kunstliebhaber und Schriftsteller beschäftigt. Das Wichtigste, was in dieser Zeit über ihn veröffentlicht wurde, waren die diesbezüglichen Kapitel in dem Werke des Padre Vincenzo Marchese: „Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenicani“; daneben erschienen englische, deutsche und französische Monographien von Cartier, Förster, Goodwin, Phillimore, Aufsätze von Dobbert, Riehl und Anderen. Selbstverständlich wurden in allen Werken über italienische Kunst dem Angelico mehr oder minder ausführliche Betrachtungen gewidmet. — 1895 erschien dann die verdienstliche Monographie des P. Stephan Beissel d. J., welche indess kunstgeschichtlich wenig Neues brachte; sie war allzu beherrscht von der Tendenz, Fra Giovanni als ewiges Muster und Beispiel eines christlich-katholischen Künstlers hinzustellen, wie dies schon Rio und Andere versucht. Man sollte denken, nach all' dem Vielen, was über den Meister geschrieben worden, sei das Bild seiner künstlerischen Individualität endgiltig festgestellt. Dem ist jedoch nicht so. Im Wesentlichen war Niemand von den Genannten über den P. Marchese hinausgegangen und der künstlerische Entwicklungsgang des frommen Mönches blieb nach wie vor ein Räthsel. Ja, man behauptete schliesslich, es sei unmöglich und zudem unnöthig, einen solchen Entwicklungsgang zu constatiren. Damit schnitt man aber auch die Möglichkeit ab, die Stellung des Frate in der Kunst seiner Zeit richtig zu beurtheilen. Neuerdings haben nun zwei Italiener, Domenico Tumiati und Igino Benvenuto Supino versucht, der Forschung einen neuen Anstoss zu geben. Die Werke der Beiden tragen einen gänzlich verschiedenen Charakter. Tumiati[1]), wie es scheint ein begeisterter Anhänger des „Symbolismus“,

---

[1]) Frate Angelico, studio d'arte di Domenico Tumiati. Firenze, Presso Roberto Paggi. 1897.

schreibt mit flammendem Enthusiasmus ein Erbauungsbuch für edle Kunstschwärmer; oft mit feinem Nachempfinden, aber ebenso häufig mit spitzfindig symbolistischem Ausdeuten der Werke des Meisters. Wir erhalten in seiner Schrift weniger Aufschluss über Fra Angelico, als darüber, was ein Anhänger der genannten Litteratur- und Kunstrichtung in demselben sucht und wie er sich dessen Seelenleben dichtet. Anders Supino[2]), der rühmlich bekannte Kunstforscher, welcher sein Werk verfasst hat im Auftrage der Fratelli Alinari; bestimmend musste für ihn die Rücksicht auf ein grosses Publicum sein. Auch er schreibt mit Wärme und Begeisterung, ohne jedoch die kritische Aufgabe des Kunsthistorikers zu vergessen. An manchen Stellen möchte man aber fast meinen, dass weniger langjährige Studien als der Wunsch der Fratelli Alinari ihn zu der Arbeit veranlasst hätten. Doch müssen wir ihm für die Beseitigung mancher Vorurtheile und für manchen trefflichen Nachweis dankbar sein.

I.

Dem geschilderten Charakter gemäss dürfen wir im eigentlichen Sinne kunstwissenschaftliche Untersuchungen kaum von Tumiati erwarten. Immerhin giebt er in seiner Schrift mancherlei Anregung und spricht interessante Urtheile aus, die Anerkennung oder Widerspruch verdienen. Gleich anfangs wirft er Rio und seinen Nachfolgern mit Recht vor, dass sie das Verständniss der künstlerischen Thätigkeit des Angelico sehr erschwerten, wenn nicht unmöglich machten, indem sie ihn — und man denke, sogar den lebensfrohen Benozzo — als Vertreter einer „école mystique" in Gegensatz brachten zu allen Zeitgenossen. Aber Tumiati selbst verfällt in einen, womöglich noch schlimmeren Fehler. Er ist nämlich ein getreuer Anhänger Ruskin's, sein ganzes Buch steht unter dem Zeichen des Praeraffaeliten-Bruderbundes und er macht ohne Bedenken die Urtheile des englischen Kunstkritikers zu seinen eigenen, so z. B. die übertriebene Werthschätzung der Fresken der spanischen Capelle. Nebenbei gesagt, möchte ich auch sehr bezweifeln, dass Ruskin auf Burckhardt's herrliche Schilderung der Giottoschule einen grossen Einfluss gehabt hat, wie unser Autor wissen will. — Die bekannte englische Kunstrichtung mag ja nun höchst förderlich gewesen sein für das Verständniss der Bilder eines Botticelli; wer aber mit den Augen eines Praeraffaeliten die Werke des Angelico anschaut — Werke, die so einfach sind, so frei von jedem Haschen nach neuen Motiven, so gänzlich unberührt von jeder Sentimentalität, — wer dabei Vergleiche mit Holman Hunt anstellt, der dürfte kaum im Stande sein, den stillen Mönch richtig zu beurtheilen. Dies und ein damit in Verbindung stehender Neomystizismus — sit venia verbo — verleiten Tumiati zu höchst bedenklichen Aussprüchen wie z. B. folgendem über Angelico's Aufenthalt in

---

[2]) J. B. Supino. Beato Angelico. Traduit de l'italien par M. J. de Crozals. Florence Alinari Frères, éditeurs. 1898. (Das Werk ist, wohl der besseren Verbreitung halber, französisch erschienen.

Cortona: „Meglio che in orizzonte chiuso ove le apparenze si materiano e impediscono l'espandersi dell' aspirazione interiore, meglio qui su la montagna egli poteva pregare." Es ist mindestens gewagt, dem einfachen Meister eine Sentimentalität anzudichten, welche eine Erfindung neuerer Zeiten ist, mag sie auch in Petrarca ihren Vorläufer haben. Der Verehrer Laura's aber und der Mönch von S. Marco, welche Gegensätze! — Diese lyrisch-überschwängliche Grundstimmung könnte dem Buche das Recht auf seinen zweiten Titel: studio d'arte rauben, wenn sie nicht durch Mancherlei compensirt würde.

Verdienstlich ist die wiederholte Betonung der Einheit der Florentiner Kunst. Gewiss, ein gerader Weg führt von Cimabue bis zu Botticelli — Tumiati hätte wohl sagen dürfen: Lionardo. Auch die Ableitung der Rasseneigenthümlichkeiten derselben von den alten Etruskern lassen wir uns gefallen, hat doch auch Martha in seinem Werke L'Art étrusque verschiedenlich darauf hingewiesen.[3]) Wenn jedoch Tumiati diese Abstammung bis in Einzelheiten nachweisen will, so müssen wir gegen solche etwas gewagte Hypothesen energisch protestiren.

Ausgehend von dieser Einheit der Florentiner Kunst bespricht unser Autor die Entwicklung der Malerei im Trecento und wir können ihm, wie Jedem, der das Gleiche versucht, dafür nur dankbar sein. Denn unsere Kenntniss dieses Zeitraumes ist immer noch recht gering. Die Ansicht einiger Kunsthistoriker, es sei nicht wichtig, die einzelnen Meister desselben genau zu unterscheiden, theile ich nicht. Jeder dieser Künstler bringt etwas Neues und jedes scheinbar noch so unbedeutende Neue in dieser Zeit ist wichtig genug, somit auch die Frage nach dem Maler eines Gemäldes und dessen Stellung in seiner Zeit. Es sei mir daher gestattet, bei den Attributionen Tumiati's etwas zu verweilen.

Eingehend und mit trefflichem Nachweis der fortschrittlichen Elemente bespricht er Taddeo Gaddi's Fresken in der Capella Baroncelli, als dessen bestes Werk er die Passionsbilder an der rechten Wand der Sacristei von S. Croce bezeichnet, die neuerdings vielfach dem Niccolò di Pietro Gerini zugeschrieben werden. Soweit wir diesen aus einigermassen sicheren Werken kennen, ist er ein sehr mittelmässiger Maler jener Kunstrichtung des Trecento, die wir mit Fug und Recht die Gaddi-Schule nennen dürfen und deren Hauptvertreter Taddeo Gaddi, Giovanni da Milano und Agnolo Gaddi sind. Es ist daher nur selbstverständlich, wenn wir in Niccolò's Werken starke Anklänge an solche der genannten Meister finden; das berechtigt uns jedoch nicht, ihm nun auf Grund solcher Anklänge Bilder zuzuschreiben oder gar — wie Crowe und Cavalcaselle gethan — fast Alles, was sich in Florenz unter dem Namen Taddeo Gaddi's befindet und nicht urkundlich bezeugt ist. Aus dem mittelmässigen Niccolò würde so einer

---

[3]) Auch Brunn hat sich ähnlich ausgesprochen. Siehe ferner den neuerdings (Februar 1898) im Feuilleton der Frankfurter Zeitung erschienenen Aufsatz Julius von Schlosser's über Ferrara.

der bedeutendsten Maler des Trecento, was doch einige Bedenken erregt. In den Passionsfresken der rechten Sacristeiwand von S. Croce findet sich wenig, was an beglaubigte Werke dieses Malers erinnert, ausgenommen eben die gemeinsame Angehörigkeit zur Schule des Gaddi. Obgleich nun auf den Bildern der Verklärung und Kreuzigung in einigen Köpfen und Stellungen der unverfälschte Stil Taddeo's zu Tage tritt, möchte ich noch nicht so entschieden wie Tumiati diese Werke für den Meister in Anspruch nehmen, bevor eine genaue und minutiöse Untersuchung Beweise dafür beigebracht hat. Doch scheint die Autorschaft Niccolò's di Pietro kaum wahrscheinlich; diejenige des Francesco da Volterra, welcher hierfür, wie auch für das sehr nahestehende Fresco der Kreuzigung in Ognissanti in Vorschlag gebracht worden ist, verdient eher erwogen zu werden. In enger Verbindung mit dieser Frage steht die nach dem Urheber der Fresken an der Rückwand des Refectoriums von S. Croce. Das berühmte, gewaltige Abendmahl schreibt man jetzt wohl allgemein dem Taddeo Gaddi zu und die Zeichnung der Köpfe lässt einen Zweifel daran nicht aufkommen. Die darüber angebrachten Bilder sollen von der Hand zweier Künstler, des Niccolò di Pietro und des Francesco da Volterra sein. Das Mittelbild (die Kreuzigung und der Stammbaum der Franziskaner) ist ohne Zweifel von demselben Meister, der die Verklärung und Kreuzigung in der Sacristei gemalt hat; wie diese, wohl kaum von Niccolò, dagegen vielfach verwandt mit dem Stil des Taddeo. Mehr noch macht sich dieser bemerkbar bei den vier Nebendarstellungen, welche sicherlich von ihm selbst gemalt sind; man vergleiche vor Allem das Mahl bei Levi mit den Bildern der Baroncelli-Capelle; nicht nur die gleiche Zeichnung der Köpfe (insbesondere der Zuschauer und der Maria Magdalena), sondern auch dieselbe Gruppirung, dieselbe Architektur, das gleiche Raumgefühl. Den besprochenen Werken reiht sich würdig an die grosse Grablegung der Akademie, was auch dagegen gesagt worden ist, eines der bedeutendsten Tafelbilder der Giottoschule: der Urheber der Kreuzigungsfresken hat auch dies Bild gemalt, das dem älteren Gaddi ziemlich nahe steht; so findet zum Beispiel die gewaltige, dominirende Gestalt des bärtigen Mannes rechts ihr genaues Analogon in einem alten Manne in der linken Ecke der Lünette mit der Austreibung Joachim's in der Baroncelli-Capelle. Möge uns bald ein competenter Beurtheiler über den oder die Urheber der genannten Werke Klarheit verschaffen.

Bei der Besprechung der Capelle des hl. Sylvester in S. Croce erklärt sich Tumiati mit Heftigkeit für Giottino und ruft schliesslich aus: „altro che Maso di Banco.“ Man darf die Frage wohl noch als ungelöst betrachten und der heutige Stand der Forschung bedarf entschieden einer Revision; ist aber die Sylvestercapelle von dem Giottino Vasari's und dieser nicht identisch mit Ghiberti's Maso di Banco, woher nimmt dann Tumiati die zu jenem Ausruf berechtigende Kenntniss des letzteren? Wie schon Crowe und Cavalcaselle bemerkt haben, stehen die Fresken der kleinen Strozzigruft denen in S. Croce sehr nahe und man möchte sie gerne einem und demselben Meister zuschreiben. Die ganze Frage verdient des-

halb eine erneute Untersuchung, weil dieser uns noch ziemlich unbekannte Künstler, der vielleicht auch in Assisi thätig war, einer der bedeutendsten seiner Zeit gewesen ist, und wenn wir seine Thätigkeit um die Mitte des Jahrhunderts oder wenigstens nicht lange nachher datieren müssten, ein Markstein für die Kunstgeschichte des Trecento sein wird. — Tumiati geht dann auf die Bedeutung Agnolo Gaddi's näher ein, wobei er ausschliesslich die Chorcapelle von S. Croce zu Grunde legt. Damit fügt er dem Künstler meiner Ansicht nach schweres Unrecht zu. Denn die Fresken aus der Legende des heiligen Kreuzes sind offenbar zum grössten Theile von Schülerhänden ausgeführt und viel wichtiger für die Beurtheilung dieses Malers sind die Wandgemälde der Capella della Cintola im Dome zu Prato, allerdings stark verblasst und nur bei sehr guter Beleuchtung einigermassen zu sehen. — Vielleicht wäre dann auch das Urtheil unseres Autors über die Werke Starnina's in der Capelle Castellani von S. Croce anders ausgefallen; so nimmt er manche Neuerungen für den letzteren in Anspruch, die sich schon in den genannten Fresken des Agnolo nachweisen lassen.

Mit der Nennung des Namens Starnina stossen wir auf eine der schwierigsten Fragen der Florentiner Kunstgeschichte. Crowe und Cavalcaselle haben bekanntlich ihm und seinem Gehilfen Antonio Vite die Fresken im Dom von Prato, in der ersten Capelle rechts vom Chor zugeschrieben; die Herausgeber des Cicerone sind derselben Meinung; ihnen ist Tumiati gefolgt. Bei sorgfältigem Studium der Capelle geräth man auf die merkwürdigsten Dinge. Die in Frage stehenden Fresken zeigen ihren Urheber schon im Besitze sehr vieler Neuerungen, die wir bisher dem Masaccio zuschrieben, sowohl was Raumgestaltung als Durchbildung der Figuren und Composition betrifft, ja Manches setzt Kenntnisse voraus, die erst um die Mitte des Jahrhunderts anfingen sich zu verbreiten. Ausserdem scheint es, als ob nicht nur Masaccio und Angelico, sondern auch Fra Filippo und selbst noch Ghirlandajo von diesen Werken inspirirt worden seien. Da hätte nun von vorn herein bedenklich machen können, dass Vasari von so bedeutenden Fresken in der nächsten Umgegend von Florenz nichts gewusst haben soll! Ich gestehe aber, dass ich seiner Zeit nur stutzig wurde durch die architektonischen Hintergründe, welche auf einigen der Bilder schon den Charakter der reinsten Frührenaissance tragen, sogar in so feinen Details, wie den Gesimsen. Und das zu einer Zeit, in der noch keine der entscheidenden Thaten des Brunellesco gethan war. Der Verdacht lag nahe, die Bilder seien vielleicht späteren Ursprunges, was ich mir jedoch damals nur als leise und schüchterne Vermuthung notirte. Die Capelle aber blieb mir ein Räthsel; denn das muss man sich offen eingestehen: sind diese Fresken von Starnina oder irgend einem andern Maler der gleichen Epoche, so ist hier und nicht in der Brancaccicapelle der Anfang des Quattrecento zu suchen. Durch einen Fingerzeig des Herrn Prf. Dr. Wickhoff wurde ich endlich auf den richtigen Weg geführt; er wies mich darauf hin, dass die Zuschreibung der Capelle an

Starnina ja lediglich ‚Combination‘ von Crowe und Cavalcaselle gewesen sei. Eine Prüfung der Sache ergab thatsächlich, dass die ganze Behauptung sich nur auf eines gründet: Crowe und Cavalcaselle glaubten zu erkennen, die Fresken seien im Stil übereinstimmend mit den Werken des Antonio Vite. Sie schlossen also, dieser sei hier thätig gewesen. Da sich nun aber drei Bilder als bedeutend besser herausstellten, so war flugs die zweite Annahme da, sein Meister, Starnina habe dieselben gemalt. Um so freudiger wurde das acceptirt, als man von Starnina kaum ein Bild hatte. Das von Vasari erwähnte und einzige, wenn auch schlecht erhaltene Werk des letzteren, die Fresken der Capella Castellani in S. Croce, wies eine andere Formengebung auf — also war sie nicht von ihm! (Sic!) — Nun liegen die Dinge aber wohl etwas anders. Ein Vergleich mit den erhaltenen Werken des Vite zeigt, dass die Uebereinstimmung keineswegs gross genug ist, um ihm die Prateser Bilder mit Sicherheit zuzuschreiben. Die zwei unteren Bilder der linken Wand stehen seiner Schultradition noch am nächsten. — Bereits Crowe und Caralcaselle haben darauf hingewiesen, dass nicht nur Anklänge an Ucello, sondern auch recht weitgehende an Ghirlandajo in all diesen Fresken zu finden sind.

Ein Beurtheiler, der nicht voreingenommen durch die Controverse vor die Bilder träte, würde also etwa so schliessen: einer oder mehrere geringe Provinzmaler haben dieselben gemalt, und zwar darf man annehmen, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Ihr eigener Stil war noch sehr ungelenk und unentwickelt, daher benützten sie alle Reminiscenzen, die ihnen zur Verfügung standen, aus den Werken berühmter Maler mit verblüffender Naivetät. So hat z. B. Angelico's Composition des Sposalizio (Uffizi), wie es scheint, einen grossen Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht; wir finden unter Anderem eine Copie derselben in der Predelle des Triptychons eines gewissen Andrea da Firenze, das in der Municipalgalerie zu Prato aufbewahrt wird, und auch die Maler unserer Capelle haben dies Vorbild aufs Ergiebigste benützt. — Möglich, dass eine mehr oder minder directe Verbindung mit Antonio Vite, vielleicht durch Schulbeziehungen, bestanden hat. Das Eine steht fest: entweder ist Starnina der grosse Neuerer, für den wir bisher Masaccio hielten, oder — und das dürfte wohl richtiger sein — er hat nichts mit diesen Werken zu thun.

Mit dieser Annahme ist auch die Schwierigkeit beseitigt, die bestand, so lange man zwei stilistisch so verschiedene Dinge, wie die Prateser und die Castellani-Capelle, unter einem Namen vereinigen wollte. Man hat sich verschiedentlich zu helfen gesucht. Tumiati, indem er die erstere um 1403 nach der Rückkehr Starnina's aus Spanien ansetzt, so meint er, sei die Verschiedenheit des Stiles aus dem langen Zeitabstand von 25 Jahren (Castellani-Capelle um 1378) zu erklären. Allein erstens ist die Datirung der Prateser Fresken ziemlich willkürlich und zweitens lässt sich eben mit dem besten Willen kein Zusammenhang zwischen beiden Cyklen auffinden. — Wie steht es nun aber mit dem Antheil Starnina's an der Capelle Castellani? Auch hier ein Chaos sich widersprechender Urtheile.

Der Eine schreibt sie dem Agnolo Gaddi zu, der Andere lässt sie von diesem begonnen und von Starnina vollendet werden; Tumiati kehrt dies Verhältniss gerade um und erklärt: Starnina begann die Ausschmückung der Capelle mit den Bildern aus dem Neuen Testament, ging dann nach Spanien und Schüler des Agnolo Gaddi vollendeten die Wandmalereien, indem sie an Stelle der ursprünglichen Legende die des heiligen Bischofs Nikolaus und des heiligen Abtes Antonius setzten. Thatsächlich unterscheiden sich die Fresken von einander in der genannten Weise: während die ersteren alles Lob verdienen, sind die zweiten bedeutend geringer. Der Stil aber ist der gleiche; dort arbeitete ein Meister, hier seine Gehilfen. Ist dieser Meister nun so gewiss Starnina, wie Tumiati glaubt? Ohne hier in einigen Zeilen die ganze Frage erledigen zu wollen, möchte ich nur auf Eines hinweisen: eine Hauptstütze für diese Annahme bieten die Engelgestalten auf dem Bilde der Taufe Christi, der Kunst sowohl Angelico's wie Masolino's nahe verwandt. Ueber ihr Profil sagt Tumiati, es sei „col mente sfuggente“ ein wichtiges Charakteristikum des Starnina. Sicherlich bedeutet dies Profil einen ziemlichen Fortschritt; wer aber auch hier der Maler gewesen sein mag, Agnolo Gaddi dürfte der Urheber des Typus sein. Um das zu erkennen, braucht man nur die Cintolacapelle genau zu studiren. Von Schülerhand verzerrt, kehrt das Gesicht auch wieder auf den Wandmalereien in S. Croce. Man vergesse nun nicht dass die Capella della Cintola ein Frühwerk des Meisters ist, und ermesse, bis zu welcher Reife dessen Stil aus diesen Anfängen erwachsen konnte. Will man aber weiterhin an Starnina, als dem Autor der Castellani-Capelle festhalten,[4]) wofür Vasari's Zeugniss spricht, so muss man ihn der späteren Gaddi-Schule zuzählen. Leider wären wir der Erkenntniss der künstlerischen Individualität kaum um einen Schritt näher gerückt. — Aus dieser Schule nun wächst Masolino heraus und wahrscheinlich auch Angelico. Tumiati protestirt allerdings dagegen. Insbesondere aber die Predellen des Hochaltars von S. Domenico bei Fiesole (jetzt in der Nat.-Gall. zu London,) scheinen mir auf einen nahen Zusammen, hang hinzudeuten Des Weiteren geht unser Autor auf das Fortschrittliche in der Kunst Spinello Aretino's und ganz besonders des Orcagna ein, dessen Geistesverwandtschaft mit Fra Giovanni er wie Andere vor ihm, betont. — Bei der Besprechung der spanischen Capelle tritt die auffallende Verehrung für Ruskin zu Tage, dessen Meinung über die dort thätigen Künstler er theilt. Tumiati erklärt demgemäss die Malereien des Gewölbes und einen grossen Theil der Kreuzigung für das Werk eines Gaddi-Schülers, die Fresken der Wände für das eines Sienesen — er spricht von Simone Memmi (sic!). Nach wiederholter Prüfung wird man mit diesem Resultat einigermassen übereinstimmen, nur gehen in manchen Fresken die beiden Stile unmerklich in einander über. An Stelle

---

[4]) Wozu ich sehr geneigt wäre; dann aber dürfte Tumiati's Ansicht über den Grad der Betheiligung Starnina's sehr zu beachten sein.

des Sienesen darf man vielleicht einen von Siena beeinflussten Florentiner Meister setzen, nämlich den schon von Crowe und Cavalcaselle vorgeschlagenen Andrea da Firenze des Campo santo zu Pisa. Diesem stehen die grossen Fresken der spanischen Capelle in Formengebung, coloristischem Gefühl und Technik ausserordentlich nahe und sogar aus Details spricht derselbe Geist. Wie schon erwähnt, übertreibt Tumiati sehr die Bedeutung der Bilder in S. Maria Novella, sieht in ihnen die directe Vorstufe zur Brancacci-Capelle und glaubt ferner nachweisen zu können, dass Angelico hier vor Allem studirt habe. „Si potrebbe giurare che l'Angelico restò quì muto in contemplazione della Logica.“ Hier soll der Frate die Faltengebung gelernt haben und viele dieser Gestalten sollen später in seinen Bildern wiederkehren. Ebenso habe Lorenzo Monaco den Einfluss dieser Fresken erfahren und er wiederum soll ein Lehrer des Fra Giovanni gewesen sein, wie auch Berenson ohne jede weitere Begründung annimmt. Wir haben also bereits drei Vorbilder des Fra Giovanni kennen gelernt: Orcagna (auch Supino stimmt dem bei), der Maler der spanischen Capelle und Don Lorenzo. Dazu kommt in Umbrien noch der Einfluss Giotto's und der Sienesen, ferner sollen die Madonnen des frommen Mönches direct abzuleiten sein von denen des Cimabue; nach Supino stammt der Typus des Antlitzes derselben von den Lorenzetti. Andere wieder haben den Starnina als Lehrer genannt. — Giebt es nun wohl ein merkwürdigeres Beispiel für das Suchen nach Einflüssen?

Angelico ist um 1387 geboren. Ungefähr um dieselbe Zeit erblickten fast alle entscheidenden Künstler der ersten Hälfte des Quattrocento das Licht der Welt. Damit ist der Zeitpunkt genügend gekennzeichnet. — Indem man alle die genannten Maler, im Grunde genommen alle besseren Künstler des ausgehenden Trecento als Lehrmeister des jungen Dominikaners anführt, erreicht man nichts als eine Charakteristik des Milieus, in dem er heranwuchs. — Vielleicht liegt seine Entwickelung viel klarer, wie wir im Folgenden sehen werden.

II.

Tumiati erwähnt unter den Chorbüchern von S. Marco das Graduale No. 73[4]) als von Angelico herrührend und spricht vielfach davon, sein Auge sei das eines Miniators gewesen. — Auch Supino sagt, Fra Giovanni habe als solcher angefangen, ohne indess darauf näher einzugehen, was doch wohl der Mühe werth sein dürfte.

Die Commentatoren des Vasari haben nachgewiesen, dass für die Autorschaft Fra Benedetto's an den ihm zugeschriebenen Miniaturen keine Belege vorhanden sind und haben daraufhin dessen Thätigkeit auf diesem Gebiet überhaupt geleugnet. Sie behaupteten ferner, auch sein Bruder Angelico sei kein Miniator gewesen — mindestens sei nichts von ihm

---

[4]) Guida del R. Museo Fiorentino di S. Marco, compilata dell'ispettore Prof. F. Rondoni. II edizione. Firenze 1876.

erhalten — und man ist im Allgemeinen ihrer Meinung gefolgt. Ich muss gestehen, dass ich manchmal weniger Misstrauen gegen den Aretiner als gegen seine Commentatoren hege, die eine Hauptaufgabe darin sahen, die Berichte ihres Autors zu negieren. Dabei kann man heute wohl ruhig sagen, dass gerade ihre stilkritischen Urtheile nicht auf Treu und Glauben hingenommen werden dürfen. — Trotz ihrer gegenseitigen Versicherung fuhr Lermolieff ruhig fort, die Miniatorthätigkeit des Angelico zu behaupten; ebenso E. Müntz. Ich glaube nun, in vier Chorbüchern der Bibliothek von S. Marco Erzeugnisse des jungen Meisters gefunden zu haben. Schon Marchese hatte auf eines derselben hingewiesen.

Es sei mir gestattet, auf dieselben etwas näher einzugehen, obgleich eine genaue stilkritische Untersuchung aus Rücksicht auf den mir zur Verfügung stehenden Raum ausgeschlossen, sowie ohne grosses Illustrationsmaterial unmöglich ist. — Vorausschicken muss ich Eines, was bei der Betrachtung nie vergessen werden darf: die einzigen sicher frühen Werke des Frate, auf die sich unser Urtheil stützen kann, sind die drei aus S. Maria Novella stammenden Reliquiarien (jetzt in S. Marco; Al.[5]) 4319—4323), von denen wir wissen, dass sie im Auftrage des Dominikaners Masi gefertigt wurden, welcher 1430 starb. Mit einiger Sicherheit dürfen wir an diesem Jahre, als dem terminus ante quem, festhalten, wofür auch die noch sehr unsichere Formengebung spricht. Wenn andere Werke nachweisbar aus S. Domenico bei Fiesole stammen, so ist das noch kein zwingender Beweis dafür, dass sie während des Aufenthaltes des Meisters daselbst entstanden sind.

Es handelt sich zunächst um die beiden Psalterien Nr. 16 u. 17 der Bibliothek von S. Marco[6]) (piccolo formato, senza segnatura), welche unter dem Namen des Fra Benedetto del Mugello gehen und deren bildlicher Schmuck bis auf geringe Abweichungen der gleiche ist. — Wir machen besonders auf folgende Miniaturen im Psalter Nr. 16 aufmerksam: Folio 39, lettera B: im oberen Theil der Initiale Gottvater in Wolken, im unteren König David, die Harfe spielend; Halbfiguren. Fol. 65 tergo lett. D: Halbfigur eines betenden Heiligen. Fol. 112 lett. S: David, zur Hälfte im Meer versunken, ruft den in der Höhe erscheinenden Gottvater um Hilfe an. Fol. 169 tergo lett. D: König David, die Harfe spielend. In dem zweiten Psalter (Katalog Nr. 17) ist die erste Miniatur (Gottvater und König David) sehr zerstört und kaum mehr zu erkennen. Fol. 70 tergo lett. D: König David, betend. Fol. 100 lett. D: der „Gottlose“. Fol. 172 tergo lett. D: König David, die Harfe spielend.

Diese Miniaturen stehen in der Bildung der Formen, speciell des Kopfes, der Haartracht, Zeichnung der Hände und Farbenzusammenstellung den Reliquiarien so auffallend nahe, wie kaum noch ein Tafelbild des Angelico. Die nicht angeführten, welche die beiden Psalterien noch ent-

[5]) Al. = Photographie von Fratelli Alinari.

[6]) Die Nummern des Inventares sind im Katalog bei beiden Büchern vertauscht; infolgedessen auch die Seitenzahlen. Wir citiren jedoch des Nachschlagens halber nach dem Katalog.

halten, sind theils sehr beschädigt, theils gestattet das ausserordentlich kleine Format nicht, sichere Aussagen über sie zu machen. Doch widersprechen sie in nichts unserer Annahme.

Das Messale di Fogli 306, segnato II, Katalog Nr. 19, hat schon P. Marchese dem Frate zugeschrieben und darauf aufmerksam gemacht, dass einige der Miniaturen erst später hinzugekommen sein müssen. Nach eingehender Untersuchung muss ich ihm völlig beistimmen. Wir haben es allerdings auch hier mit einem Missale kleinen Formates zu thun und wollen daher der Vorsicht halber nur unseres Erachtens ganz unzweifelhafte Bilder erwähnen; vor Allem Folio 19 lett. E: Im oberen Körper der Initiale Gottvater, im unteren acht anbetende Heilige verschiedener Mönchsorden. Der unverfälschte Stil des Angelico. — Fol. 147, lett. S: die Herabkunft des heiligen Geistes. Selbst in diesen kleinen Figuren (die Gesichter sind nur doppelt so gross wie ein Stecknadelknopf) tritt die Formengebung Fra Giovanni's deutlich zu Tage, was doch viel heissen will. So hat sich kein Schüler in das innerste Wesen des Meisters eingelebt.

Das vierte Buch, dessen Miniaturen wir wenigstens zum Theile unserem Künstler zuschreiben dürfen, ist das Messale privo di segnatura di Fogli 156, im Katalog, wo er unter Nummer 44 steht, bereits mit der Bemerkung „maniera del Beato Giovanni Angelico“ versehen. Es ist an manchen Stellen recht zerstört, auf allen Seiten ist abgeschnitten worden, einige später eingeklebte Miniaturen gehörten ursprünglich dazu, während das bei anderen fraglich ist. Ich nenne nur die wichtigsten. Fol. 9 lett. D: der Heiland beruft Andreas zum Apostolat. Christus ist hier jugendlich gebildet und ohne Bart, Kopftypus sowie Ausdruck ist jener der frühen Engel des Angelico. Fol. 11 tergo lett. S: S. Stephanus, ein ähnlicher Engelskopf. Fol. 13 lett. I: S. Johannes, der Evangelist. Eines der schönsten Blätter, ganz in der Formengebung des Frate. Fol. 21 lett. L: die Bekehrung des Paulus. Man vergleiche die Form der Hände und Anderes mehr mit den Reliquiarien. Fol. 33 lett. R: die Verkündigung. Der Engel ist ein Bruder jener, welche die Madonna della Stella umgeben. Fol. 67 tergo: S. Dominicus in der Glorie, umgeben von acht musicierenden Engeln; unten links im Initial I die Halbfiguren von fünf heiligen Dominikanern. Ein Hauptblatt, das immer aufgeschlagen und für Jeden sichtbar ist. Die Verwandschaft mit dem zuletzt genannten Tafelbild ist auffallend. Fol. 93, lett. M: der Heiland segnend; in den Medaillons der Umrahmung, welche sich um das ganze Blatt herumzieht, die Brustbilder der Apostel, von denen die vier oberen durch brutales Abschneiden zerstört worden sind. Fast noch klarer als bei Fol. 67 tritt die Zusammengehörigkeit mit den Reliquiarien hier zu Tage. Fol. 124 lett. S: Jesus, einen Bischof weihend. Schöne Miniatur. Wie auf allen angeführten Blättern steht das jugendliche Gesicht Christi an zarter Schönheit keinem Engelskopfe nach. — Aber nicht nur in derartigen Einzelheiten, nein, in der ganzen Durchbildung der Formen, vor Allem jedoch in Art und Zu-

sammenstellung der Farben, ist die genaueste Uebereinstimmung mit den Reliquiarien zu constatiren. — Den Einfluss des Angelico weisen ferner deutlich auf die Chorbücher Nr. 1—14, welche im Kataloge dem Fra Benedetto del Mugello, von Andern dem Zanobi Strozzi zugeschrieben werden, sowie das Messale di Fogli 270, Katalog Nr. 20. Es ist nicht möglich, hier auf die Frage näher einzugehen und noch die an anderen Orten erhaltenen Werke gleicher Richtung aufzuzählen, vielleicht ist aber die Vermuthung gestattet, dass ein grosser Kreis allerdings mittelmässiger Florentiner Miniatoren zwischen 1420 und 1460 unter dem Einfluss des Frate gestanden hat,

Zu erwähnen bliebe noch das Graduale privo di segnatura, di Fogli 120, Katalog Nr. 73, welches aus dem Convento di S. Bonaventura al Bosco stammt; das einzige, welches Tumiati dem Angelico zuschreiben möchte. Es enthält wenige und sehr minderwerthige Miniaturen, die noch dazu recht zerstört sind. Wohl erinnert Manches an unseren Meister; doch möchte ich kein sicheres Urtheil darüber aussprechen. — Wer nun der Lehrer des jungen Giovanni in diesem Fache gewesen ist, scheint mir kaum mehr festzustellen. Die mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Lorenzo Monaco zurückzuführenden Miniaturen bieten keine Handhabe. Erinnern wir uns jedoch, dass der Dominikanerorden bereits im vierzehnten Jahrhundert zahlreiche Meister dieses Faches aufweisen konnte, so liegt die Annahme nahe, der junge Künstler habe sich an ihnen und im Schosse seines Ordens herangebildet. E. Müntz, der sagt, Formen und Farben des Angelico erklärten sich aus seiner Miniatorenerziehung und erst im Vatican träten die Erinnerungen daran zurück, hat mit richtigem Blick den Entwicklungsgang des Frate erkannt. Immerhin dürfte Morelli noch mehr im Recht sein, wenn er dies Zurücktreten früher annimmt. Er schreibt es dem Einflusse des Masaccio zu, wofür jedoch keine Anzeichen vorhanden sind. Ueberlegt man, dass Donatello und Ghiberti, Ucello und Castagno älter waren als Masaccio, so sieht man, dass der junge Mönch nicht weit nach Anregungen suchen musste, die in der Zeit lagen. Man darf allerdings nicht vergessen, dass er schon zwanzig Jahre alt war, als er in den Orden eintrat, und dass die Ausbildung eines jungen Mannes damals sehr früh begann. Möglich also, dass er vorher schon einmal bei irgend einem Fresko- oder Tafelmaler der Gaddi-Schule in der Lehre war; ob dies aber Starnina gewesen ist oder überhaupt einer der uns bekannten Meister, dürfte heutzutage schwer zu entscheiden sein. Jedenfalls hat im Anfange seiner selbstständigen Thätigkeit die Miniaturmalerei seine besten Kräfte in Anspruch genommen. (Schluss folgt.)

Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer.

Von **Ludwig Justi.**

Jacopo de' Barbari.

Unser Bild von dem venezianischen Maler und Stecher Jacopo de' Barbari ist erst in den letzten Jahrzehnten aus verschiedenen vorher isolierten Fragmenten zusammengesetzt worden. An die Stiche des „Meisters mit dem Schlangenstabe" crystallisirten sich allmählich an: Gemälde, Zeichnungen, Urkunden, litterarische Nachrichten.

Bartsch rangirt den „maître au caducée" unter den Nürnbergern, obwohl er findet, dass sich die Zeichnung italienischem Geschmack nähere; aber er will die Tradition[1]) nicht verlassen. Dann ist viel über die Herkunft Jacopo's herumgerathen worden, ein Beweis, dass seine Kunst keinen rein nationalen Charakter trägt. Ganz so weit wie Homer hat er es freilich in der Zahl der Geburtsstätten nicht gebracht; Nürnberg, Venedig, Ferrara, Frankreich, Holland, Belgien[2]) sind genannt worden.

Die einzelnen Etappen der Reconstruction fallen aus dem Rahmen dieser Arbeit.[3]) Irrthümlich hielt man Jacopo und den venezianischen Miniaturmaler Jacometto für ein und dieselbe Person; die übrigen Identificirungen jedoch stehen fest, und zwar mit der grössten Sicherheit, die sich in historischen Fragen erreichen lässt.

Zu den Stichen kommen einige Gemälde, auf Grund von Bezeichnung und Stil.

Diese Bilder ergeben den Namen Jacopo de' Barbari, den wir dann wiederum im Anonymus Morellianus und in einer Reihe von Urkunden

---

[1]) Die Tradition hatte noch eine dunkle Erinnerung an den Namen des anonymen Meisters: Christ nennt ihn Franz de Babylone.

[2]) Belgien noch in neuester Zeit, obwohl Dürer von Jacopo sagt: „geboren zu Venedig" (ähnlich die Urkunden) — die belgischen Eltern waren eben gerade einmal nach Venedig gereist. Der Gedanke, die Eltern zu solchem Zweck reisen zu lassen, ist ja nicht neu.

[3]) Im Grossen und Ganzen auf festem Boden steht wohl zuerst Harzen, „Jac. de B., der Meister mit dem Schlangenstabe", Naumann's Archiv, I. 1855, p. 210—220.

finden; der so construirte Meister ist identisch mit dem „Jakob Walch" Neudörffer's und Dürer's.

Für die Kenntniss der künstlerischen Persönlichkeit Jacopo's ist von grösster Bedeutung, bei der Seltenheit der Stiche, deren mustergiltige Publication durch die Chalkographische Gesellschaft[4]). — Das Hervorstechende ist eine Mischung deutscher und italienischer Elemente. Dass er in künstlerischen Beziehungen zu Dürer gestanden hat, lehrt der Augenschein.

Für die Biographie liegt heute folgendes Material vor.

Jacopo de' Barbari ist in Venedig geboren um 1440/50. Er scheint zunächst hier gearbeitet zu haben, wandte sich dann aber nach dem Norden, wo er eine glänzende Carrière machte. Am 8. April 1500[5]) wird er in Augsburg vom Kaiser zu Seinem contrafeter und illuministen ernannt, für ein Jahr, mit dem Sitz in Nürnberg. Angeblicher Jahresgehalt 100 Gulden, Schlusszahlung 1504: 254 Gulden. 1503 ist er Hofmaler in kursächsischen Diensten[6]), beschäftigt in Wittenberg, Naumburg, Lochau. Jahresgehalt 100 Gulden, Extrazahlung 1505: 200 Gulden. Man weiss, was solche Summen für die damalige Zeit bedeuten, wie spät und wie schwer Dürer Aehnliches erreichte. 1505 ist er in Nürnberg: Marx Anspach zahlt ihm dort 70 Gulden zur Reise nach Weimar. 1504 ist er wahrscheinlich in Süddeutschland,[7]) vielleicht in Nürnberg. Die Nürnberger schätzten ihn sehr hoch, wie aus Dürer's zweitem venezianischen Brief hervorgeht.

[4]) Internationale Chalk. Gesellsch., Werk des J. d. B., her. v. Paul Kristeller, Berlin, Wien, Paris, London, New-York. Grimm wie Morelli hatten sich wegen der Unsicherheit des gestochenen Werks vor festen Schlüssen gescheut.

[5]) Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses III, 1885: Urkunden u. Regesten, her. v. Zimmermann u. Kreyczi, Nr. 2280, 2284, 2397, 2550. Augsburg, 15. April, 24 Gulden für ein Pferd; Nürnberg, 6. November, eine Abschlagszahlung. Die Restzahlung im Stile Maximilian's mit einiger Verspätung, 1504.

[6]) Gurlitt, Repertorium XVIII, 1895. — Die Ausmalung des Wittenberger Schlosses scheint 1507 vollendet, die Gemälde werden 1508 im Dialogus des Baccalaureus Martinus Herbipolensis beschrieben (Bauch, Zur Cranachforschung, Repertorium XVII, 1894, pag. 421). Im gleichen Jahre ist J. d. B. in anderem Dienste.

[7]) 1504 Februar 29 schreibt der Kaiser von Augsburg an den niederösterreichischen Kammermeister Hans v. Stetten, er solle Jacopo 254 Gulden, davon 100 sofort bar, auszahlen. Der Künstler war also damals an dem Aufenthaltsort des Kammermeisters, den zu ermitteln mein Freund Fehling sich vergeblich bemüht hat: die zahlreichen Erwähnungen Stetten's im Jahrbuch ergeben für unsern Fall nichts, desgleichen die „Geschichte der augsburgischen Geschlechter" von v. Stetten 1760. Das darin citirte „Ehrenbuch des von Stettischen Stammens" war auf der Berliner Kgl. Bibliothek nicht zu erhalten; Ulmann's Maximilian, Bachmann's Reichsgesch. unter Friedr. III. u. Max I., Chmels Urkunden aus der Zeit Max I. und „Monumenta Habsburgica" ergaben gleichfalls nichts. — Augsburg ist wohl ausgeschlossen. Da St. immer in Süddeutschland erscheint, wird man eine seinem Gebiete nicht zu ferne Kunststadt annehmen, am ehesten wohl Nürnberg; dort konnte Jacopo mit Kolb das gemeinsame Gesuch an den Kaiser besprochen haben. Und 1505 ist er ja sicher in Nürnberg, vgl. oben.

1507 malt er den Herzog von Mecklenburg und Gemahlin[8]). 1508 ist er mit Joachim I. von Brandenburg in Frankfurt a./O., und wird, mit dem Kurfürsten, von Herm. Trebelius Notianus angesungen.[9])

Später malt er mit Mabuse im Schloss Zuytborch für Philipp von Burgund; Noviomagus preist die Beiden als Zeuxis und Apelles.[10])

1510 quittirt er mit Namen und Caduceus dem Schatzmeister der Erzherzogin Margarethe, Statthalterin der Niederlande; er ist „valet de chambre et peintre attaché à la princesse.“ 1511 weist sie ihm, da er gebrechlich und alt sei, eine jährliche Pension von 100 Livres an. Später kommen seine Bilder und Kupferplatten in den Inventaren der Erzherzogin vor.[11])

1516 wird er als verstorben erwähnt.

Man sieht, der Künstler wird förmlich herumgereicht. Man möchte glauben, es habe damals unter den deutschen Fürsten zum guten Ton gehört, den Venezianer einmal am Hof gehabt zu haben.

Die wichtigsten Hypothesen über die Beziehungen zwischen Dürer und Jacopo de' Barbari.

Galichon.

Die erste wichtige Behandlung des Verhältnisses Dürer's zu Barbari gab Galichon[12]) 1861. Unter den sieben Bildern Jacopo's, die er aufzählt, ist das interessanteste die in einer Landschaft sitzende Madonna, zwischen Antonius und Johannes dem Täufer, ein Bild, das sich in Galichon's Besitz befand und jetzt verschollen scheint[13]); zum Glück giebt er eine Ab-

8) Heidelberger Schlossberichte 1897 p. 225. Das Heidelberger Inventar von 1685 führt 2 Bildnisse von unserm Künstler auf: Herzog Heinrich d. Friedfertige v. Mecklenburg (geb. 1479, regirt seit 1506) u. seine Gemahlin Ursula, Tochter des Kurfürsten Johann v. Brandenburg (verheir. 1506, † 1511); datirt 1507. Die Bilder sind verschollen (Zerstörung des Schlosses 1689 und 93!). Freundliche Mittheilung des Herrn Dr. Gronau, der mich auch durch Darleihung von Photographien zu lebhaftem Dank verpflichtet hat.

9) G. Bauch, Zur Cranachforschung, Repertorium XVII, 1894, p. 425 ff.

10) Geldenhauer, vita Phil. Burgundi bei M. Freher Rerum Germ. SS. III. 187.

11) Comte de Laborde, inventaires des tableaux de Marguerite d'Autriche, Paris 1850.

12) Gazette des beaux arts 1861, XI, 311 ff, 445 ff. Zu weit geht die Identificierung mit Jacometto; mit ihr fällt nicht nur das Sonett, sondern auch die Annahme, Jacopo habe von vorn herein, in Venedig, germanisirt (der Londoner Hieronymus des Antonello nämlich schwankt im Anon. Morell. zwischen Antonello, van Eyck, Memlinc und Jacometto).

13) Herr Dr. Gronau hat es, wie er mir freundlichst mittheilt, in Paris vergeblich gesucht. Die Zuweisung ist sicher, die Madonna frappant im Typus Jacopo's; die Quelleitung ähnlich dem Stich K. 6, B. 5. Vorne ein Täfelchen mit verdorbener lateinischer Inschrift und den Buchstaben JA und FF (sc. BF) nebst dem Caduceus. Das Ganze ist durchaus venezianisch, die Modellirung fest, namentlich beim Antonius, den Gal. merkwürdigerweise deutsch fand.

bildung davon. Es ist eigenthümlich, dass dies Bild in der folgenden Litteratur fast gar nicht berücksichtigt wird.

Die germanischen Elemente in Jacopo's Kunst hat Galichon gesehen; er nahm an, dass sie aus der Kunst der primitiven Venezianer stammten. Anders aber urtheilt er über die Stichelführung.

Er stellt die falsche Hypothese auf (die sich auch bei Harzen findet, 1855), Philipp von Burgund, von Rom kommend, habe unsern Künstler 1505 in Venedig kennen gelernt und nach dem Norden mitgenommen; auf der Reise, in Nürnberg, habe Jacopo Dürer's Stiche gesehen, studirt und nach ihnen zu stechen begonnen, 1506. Ausser den deutschen Wasserzeichen im Papier seiner Stiche beweise das die Mache. Er studirte Dürer's Mache, aber nicht sklavisch; in der Art wie das Terrain wiedergegeben ist, schliesst er sich an Dürer an.[14])

Ich glaube, dass Galichon den richtigen Weg eingeschlagen hat, der zur Lösung unserer Frage führen kann: die Vergleichung der Werke, der Technik der beiden Künstler. Freilich muss sich mit dieser die Chronologie, „das Auge der Geschichte", verbinden — und hierin ist Galichon nicht energisch genug gewesen: statt des sehr allgemeinen Begriffs „premiers temps" wäre eine genauere Datirung der Analogien nöthig gewesen. Dann wäre er wohl auch nicht auf die unglückliche Hypothese gekommen, dass Jacopo de' Barbari 1506 auf der Durchreise in Nürnberg, während Dürer in Venedig war, nach dessen Kupfern das Stechen erlernt hätte. — Endlich scheint es inconsequent, dass er bei dem Maler Jacopo ein Germanisiren von vorn herein annimmt, während der Stecher Jacopo erst in Deutschland deutsche Kunst aufgenommen haben soll.[15])

Ephrussi

hat den von Galichon eingeschlagenen Weg wieder verlassen und die Frage mit anderem Material zu lösen gesucht.[16])

Er bringt zunächst einen Extract aus Galichon und sucht dann dessen Ausführungen zu widerlegen. Die partielle Erklärung des deutschen Elements in Jacopo's Kunst aus den primitiven Venezianern sei abzulehnen,

---

[14]) „Parfois de grandes tailles ondoyantes et parallèles expriment les terrains et rapellent le travail d' Alb. Durer dans ses premiers temps."

[15]) Zeitlich würde hier Herman Grimm einzureihen sein, Ueber Künstler und Kunstwerke I 1865. Jacopo de' B., ein Künstler ersten Ranges, ist Dürer's Lehrer: „wenn Dürer irgend jemandem nicht nur seine Art, den Grabstichel zu gebrauchen, sondern auch die der Pinselführung verdankt, kann nur Barbari genannt werden, und der Weimaraner Christuskopf genügt, um auszusprechen, dass der Meister seines Schülers nicht unwürdig gewesen sei."

[16]) Charles Ephr., notes biographiques sur J. d. B., Paris 1876. Das œuvre verändert er nur durch Zuschreibung der Vischer'schen Plaquette bei Dreyfus, auf Grund des Vischer'schen Zeichens, der beiden an einem Spiess steckenden Fische, das er für den Caduceus hielt: „l'authenticité est incontestable"; mit einem Ausblick auf die Vielseitigkeit dieses grossen Künstlers.

da diese nicht deutsch beeinflusst wären; selbst wenn man das zugebe, so bleibe es unwahrscheinlich, dass Jacopo aus ihnen dann gerade nur das Deutsche herausgelernt hätte, bis zu jenem an Aelst erinnernden Augsburger Stillleben hin. Man müsse also eine andere Erklärung suchen.

Ephrussi geht nun aus von einer Stelle in einem der Entwürfe Dürer's zur Vorrede seiner Proportionslehre, die Zahn inzwischen gefunden hatte: Meister Jakob habe ihm einst, da er noch jung gewesen, Mann und Weib gezeigt, die er „aus der Mass“ gemacht hatte; Jacopo und Vitruv seien die Ausgangspunkte seiner Proportionsstudien.

Nun sucht Ephrussi den Zeitpunkt dieser Anregung zu finden. 1. Massgebend ist ihm dafür eine Proportionszeichnung Dürer's von 1500. Die Begegnung müsse vorher stattgefunden haben. 2. Dürer sei gemäss der Selbstbiographie 1494—1506 in Nürnberg, 3. Jacopo (wegen des Venezianer Planes) 1498 bis Ende 1500 in Venedig gewesen. 4. Also habe die Begegnung zwischen 1494 und 98 in Nürnberg stattgefunden.

Dies Exempel lässt sich in allen Punkten angreifen. 1. Die Proportionszeichnung (die übrigens selbst 1500 datirt ist, nicht das Blatt daneben; die ferner im Britischen Museum ist, nicht in der Albertina) ist meines Erachtens erst etwa 1506 zu setzen (s. S. 365). 2. Aus der Selbstbiographie Dürer's folgt durchaus nicht, dass er 1494—1506 in Nürnberg blieb; dies argumentum ex silentio ist dadurch hinfällig, dass auch die berühmte venezianische Reise 1505/7 und die ebenso berühmte niederländische 1520/21, nicht erwähnt werden, obwohl die Aufzeichnungen bis 1523 fortgeführt sind. 3. Wenn der Venezianer Plan 1500 vollendet wurde, so folgt daraus noch nicht, dass der Künstler bis zur Fertigstellung der Holzstöcke dort bleiben musste; vorausgesetzt, dass Jacopo überhaupt der Künstler war.[17]) 4. Aber selbst wenn man zugiebt, die Proportionszeichnung sei von 1500, Dürer sei 1494—1506 in Deutschland geblieben, Jacopo sei 1498—1500 in Venedig gewesen, so wird man doch wohl zunächst selbstverständlich schliessen, die Begegnung sei 1500 erfolgt.

Ephrussi jedoch schliesst auf 1494/95. Jacopo war schon vorher in Nürnberg, Dürer traf ihn dort, als er von der Wanderschaft zurückkam; an die erste italienische Reise Dürer's glaubt Ephrussi ja nicht. Damals war Dürer auch noch „jung“, wie jene Stelle verlangt.

Dazu passt nun auch die berühmte Stelle im zweiten venezianischen Brief: „Das Ding, das mir vor elf Jahren so wohl hat gefallen, gefällt mir jetzt nicht mehr.“ Dies weise auf dieselbe Zeit, und sei auf Jacopo zu erklären.

Nun folgt nämlich ein überaus bedenkliches Experiment. Irgend eine Spur von Jacopo's Proportionszeichnung findet sich ja in den neunziger Jahren in Dürer's Werk absolut nicht; im Gegentheil, seine damaligen

---

[17]) In der That ist ja B. urkundlich April 1500 in Deutschland. Vgl. übrigens Anm. 30.

Acte sind so unproportionirt wie nur möglich.[18]) Da wird nun plötzlich für Jacopo de' Barbari ein anderer Künstler untergeschoben, Mantegna: Jacopo brachte dem jungen Deutschen die Stiche des Paduaners; er that das, weil er, wie damals bekanntlich Viele, unter Mantegna's Einfluss stand. (Es dürfte schwer sein, in Technik oder Formgebung Jacopo's Abhängigkeit von Mantegna nachzuweisen.) 1494 haben wir ja nun die beiden Zeichnungen Dürer's nach Stichen Mantegna's; Dürer „imite Mantegna à travers Barbari. De là la ressemblance entre Jacopo et le maître de Nuremberg dans ses premiers oeuvres . . . ce n'est point Barbari qui imite Durer . . . mais Durer qui s'inspire de Barbari, ou plutôt de ce que Barbari lui-même a pris chez le maître padouan."

Jetzt erst kommt Ephrussi zu den Beziehungen in der Stichtechnik, die uns ausschlaggebend scheinen, als einer res iudicata. Er wendet sich gegen Galichon's Hypothese, Jacopo habe 1506 nach Dürer's Kupfern zu stechen begonnen: 1. der Plan von 1498/1500 zeige schon deutsche Nachahmung (vorausgesetzt, dass er von Jacopo stammt und abgesehen davon, dass die „deutsche Nachahmung" auch durch deutsche Formschneider hineingekommen sein kann; auch ist er ja eigentlich kein Kupferstich). 2. Weshalb hätte Jacopo 1506 Dürer's Stiche von vor 1500 (!) nachahmen sollen, statt besserer? 3. In Italien war damals das Stechen allgemein üblich (?), weshalb hätte nicht auch er stechen sollen?

Wenn dagegen Jacopo 1495 in Nürnberg war, so erklärt sich die technische Uebereinstimmung für Ephrussi ganz glatt, nämlich aus gemeinsamer Quelle. Als Meister, von denen Beide gelernt hätten, macht er namhaft: Wolgemut, Schongauer (hauptsächlich), Stoss, Glockenton, Wenzel von Olmütz.

Diese Erklärung arbeitet jedoch leider mit zu grossen Unwahrscheinlichkeiten und Lücken, als dass man sie annehmen könnte. (Vergleiche den folgenden Artikel.)

Endlich wendet sich Ephrussi noch gegen Galichon's äussere Argumente. Er widerlegt mit Recht die Hypothese von Jacopo's Nürnberger Aufenthalt 1506. Dann führt er gegen die Verwerthung der Wasserzeichen bei Galichon an: bis 1505 seien bei Dürer häufig die Krone, das P, der Ochsenkopf; dieselben fänden sich häufig bei de' Barbari, also habe dieser schon vor 1506 gestochen! Hier liegt ein ziemlich erheblicher logischer Fehler vor; jene Zeichen finden sich ja auch noch in den nächsten Jahren bei Dürer. Dürer's Dresdener Altar ist in Tempera, im XV. Jahrhundert malte man in Tempera, also ist der Altar im XV. Jahrhundert gemalt.

---

[18]) Ephrussi selbst sagt in seinem Buch „A. Durer et ses dessins", Paris 1882, wo er Dürer's erste Proportionsstudien gleichfalls bald nach jener ersten Begegnung ,1494, setzt: „toutefois le Bain de femmes de 1496 reste entièrement étranger à tout canon proportionnel." Andererseits sollen sich die Proportionszeichnungen, die 1503/4 mehrfach vorkommen, aus einer Erinnerung an jene so luftig construirte erste Begegnung erklären, die damals nur negative Spuren zurückliess!

So vereinigt sich hier eine sehr durchlöcherte chronologische Construction mit der Supponirung Mantegna's für Jacopo de' Barbari zu einer Hypothese, die dem thatsächlichen Befund des künstlerischen Materials widerspricht.

Thausing

giebt in seiner massgebenden Dürerbiographie die dritte wichtige Behandlung unserer Frage, die wichtigste für die neuere Forschung. Er widmet ein ausführliches Capitel dem „Wettstreit Dürer's mit Jacopo de' Barbari".[19]) Da seine Auffassung für den grössten Theil der folgenden Arbeiten die Voraussetzung ist, so müssen wir uns über seine Ansichten, so weit das möglich ist, klar werden; wir wollen im Folgenden seine Gedanken in Kürze, disponirt, möglichst vollständig wiederzugeben versuchen.

Zunächst möchte ich aus diesem Kapitel einige Gedanken heraussetzen,[20]) deren Verbindung und Verarbeitung vielleicht zu einem ganz anderen Resultat führen würde, als es Thausing gewonnen hat.

Thausing vermuthet, Jacopo habe die Feinmalerei früh von Antonello gelernt; deren „volle Ausbildung" jedoch „dürfte er doch erst seiner Einbürgerung in Deutschland und Flandern verdanken": so benutzt er im Plan von Venedig die Fortschritte der deutschen Holzschneidekunst, im Stich „knüpfte er an die . . Stechweise der deutschen Meister seit Schongauer an". Der Hang zur Subtilität und der Ausdruck einer zarteren Empfindsamkeit sind ihm ganz eigenthümlich und unterscheiden ihn namentlich von allen seinen Landsleuten. Weiter: in Italien sind keine Bilder nachgewiesen (1884), obwohl solche im Palazzo Grimani waren; die uns bekannten Bilder sind in Deutschland gemalt. Durch den Caduceus wollte er sich wohl als Venezianer bekennen, namentlich in der Fremde: dann wären die Stiche auch in Deutschland gemacht?

Nimmt man diese Dinge: die volle Ausbildung seiner Technik nach deutschen Vorbildern, das Alleinstehen seiner Art unter den Italienern, die Verborgenheit seiner in Italien gemalten Werke zusammen mit der Charakterisirung als „Proteus", als „schwankende Erscheinung", so würde man daraus vielleicht einen Schluss ziehen, mit dem dann auch der folgende Satz übereinstimmen würde: „uns mag es heute auffallend erscheinen, dass ein so selbständiger Meister wie Dürer so lange Störungen von einem Andern erleidet, der sich an Begabung und allgemeiner Bedeutung gar nicht mit ihm messen kann."

Indessen diese Gedanken schliessen sich gewissermassen nur zu

---

[19]) Thausing, Dürer. 2. Auflage 1884, 289—326, 1. Auflage 1876, 216—241. „Thausing . . gebührt das Verdienst, uns klar und deutlich die näheren Beziehungen auseinander gesetzt zu haben" (Morelli, Dresden, p. 256).

[20]) Bei der Notizenhaftigkeit des Werkes ist das wohl keine Sünde. Besonders etwa bei einem Vergleich der beiden Auflagen zeigt sich, wie wenig er darauf sah, neue Notizen mit dem alten Bestand eine chemische Verbindung einzugehen zu lassen.

einem Unterbewusstsein zusammen, das mit dem Hauptgedanken nicht übereinstimmt; vielleicht motivirt diese Unterströmung die zuweilen hervortretende Unsicherheit der herrschenden Vorstellung. Die späteren Arbeiten haben jene Gedanken nicht beachtet und auf Thausing's Darstellung der Beeinflussung Dürer's durch Jacopo weiter gebaut.

Thausing setzt an die Spitze seines Capitels den bekannten Stich der Roma, nach seiner Ansicht von Jacopo de' Barbari: „der Kupferstich eines Venezianers, der nächst Wolgemut den meisten unmittelbaren Einfluss auf Dürer's künstlerische Entwicklung genommen hat."

Der eigenthümliche fremde Meister, wohl im Verkehr mit den gelehrten Rathsherren, musste auf die jungen Maler Nürnberg's einen grossen Eindruck machen. „Am wichtigsten aber ist für die Kunstgeschichte die tiefe Wirkung, welche Barbari in Anziehung wie in Abstossung auf den Bildungsgang Dürer's ausgeübt hat."

Dieser nächst den Stichen Wenzel's von Olmütz wichtigste Einfluss auf Dürer vollzieht sich nämlich nach Thausing's Ansicht in einer ganz merkwürdigen Weise, einer Weise, die allerdings von grösstem psychologischem und kunstgeschichtlichem Reiz sein würde; zumal da es sich um einen grossen und sehr selbständigen Künstler handelt.

Zuerst sieht Thausing völlige Hingabe Dürer's an Jacopo; bald aber tritt Ernüchterung ein, Dürer fühlt, dass der Venezianer ihm nichts mehr zu sagen hat, und schliesslich klingt Alles aus in die Dissonanz eines Gegensatzes.

Zum Schluss des Capitels begegnet Dürer, auf der Höhe seines Lebens, zu seinem Aerger noch einmal dem „Schatten" dieses Wesens, in dem er sich so herb getäuscht hatte.

Ein solcher Verlauf findet ja nicht nur zahlreiche Analogien bei psychisch einfacheren Beziehungen zweier Persönlichkeiten, sondern ist auch in der Kunstgeschichte häufig. Aber: dies Drama ereignet sich nicht blos einmal, wenn ich Thausing recht verstehe, es repetirt — ein psychologisch sehr interessanter Prozess, für den man leicht Analogien aus anderen Gebieten, schwieriger freilich aus der Geschichte künstlerischer Beziehungen finden wird. Wir haben zu prüfen, ob Thausing's Argumente zur Feststellung dieses seltenen und reizvollen Verlaufs ausreichen.

Was die äusserliche Grundlage der künstlerischen Beziehungen anlangt, so giebt Thausing Ephrussi's Hypothese, dass Jacopo de' Barbari vor 1498 einmal in Nürnberg gewesen sei, als möglich zu; ebenso wahrscheinlich sei es, dass Dürer, „1494 ihn in Venedig kennen gelernt . . hätte. Nachweisen können wir die Einwirkung jenes persönlichen Verkehrs auf Dürer erst seit dem Jahre 1500, in welchem Barbari sich in Nünberg niederliess (auf Grund der Urkunden, daher erst in der zweiten Auflage), und aus welchem Jahre sich bereits eine datirte Zeichnung von Figuren zur Proportionslehre im Brittischen Museum zu London vorfindet. In den darauf folgenden Jahren (nicht genau genug!) lassen sich sodann in Dürer's Werken die

Spuren dieses Einflusses wie auch der in ihm erwachenden Gegenströmung deutlich verfolgen".

Verfolgen wir diese Spuren an Thausing's Hand.

Als Maler soll Dürer von Jacopo unter Anderem in der Feinheit der Ausführung beeinflusst sein. Zu sechs Naturstudien Dürer's aus den Jahren 1500—1505 wird Jacopo's Stillleben von 1504 in Parallele gesetzt, „wohl das älteste aller Stillleben". „Es kann kein Zufall sein, dass Dürer gerade in den Jahren, in welchen er nachweisbar unter dem Einfluss Jacopo de' Barbari's steht, sich einer sorgfältigen, fast miniaturartigen Pinselführung befleissigte."

Es braucht wohl nicht hervorgehoben zu werden, dass Dürer Zeit seines Lebens zu einer sorgfältigen Pinselführung neigte; nicht bloss vor den Jahren des „nachweisbaren" Einflusses Jacopo's, sondern schon in dem Selbstportrait von 1493, z. B. in der Feinheit der Haarbehandlung — also noch vor 1494, dem Zeitpunkt der für Thausing wahrscheinlichen ersten Begegnung Beider in Venedig.

Thausing bespricht den Einfluss an einzelnen Gemälden:

1. Die säugende Madonna in Wien 1503 zeigt „deutliche Spuren von Barbari's Einfluss".

2. In der Anbetung der Könige 1504 (Uffizien) hat freilich Dürer sein Vorbild „in Form und Gestalt nicht nur, sondern auch in der Gediegenheit seiner Technik weit übertroffen"!

3. Die beiden unvollendeten Figuren des Onuphrius und Johannes des Täufers in Bremen (nach Heller datirt 1504) sowie der unvollendete Salvator mundi bei Felix in Leipzig stammen aus der Zeit, „in welcher die Einwirkung Barbari's auf Dürer in ihrem Höhepunkte angelangt war." Während der Ausführung dieser Gemälde trat die Peripetie ein, so blieben sie liegen: „es kennzeichnet vielleicht gerade dies unvollendet gebliebene Bild (der Salvator) den denkwürdigen Moment in Dürer's Entwicklung, in welchem er Barbari nicht weiter zu folgen vermochte, sich vielmehr zum Widerspruch gegen dessen Art angeregt fand."

Das ist ein interessanter und geistreicher, wenn auch natürlich unbeweisbarer Gedanke. Gestört wird er allerdings in seiner Ueberzeugungskraft dadurch, dass sich bei einer ganzen Anzahl von Werken (s. unten!) derselbe Vorgang wiederholen soll; entweder geschieht dies also in fortwährenden kleinen derartigen Dramen, wobei eine fast pathologische psychische Constitution Dürer's vorauszusetzen wäre; oder wir müssen annehmen, dass alle diese Sachen gleichzeitig, unter Jacopo's Einfluss, in Angriff genommen wurden, dass dann der Umschwung eintrat und die einzelnen Werke langsam, ohne den Einfluss, vollendet wurden; und zwar einige 1504, einige 1505, andere überhaupt nicht mehr. Merkwürdig ist, dass nach Thausing neben diesen Documenten überwundenen Einflusses noch eine ganze Reihe selbständiger Arbeiten stehen.[21])

---

[21]) An anderen Stellen finden sich noch die Sätze: „das schwankende Verhältniss zu Barbari, das Dürer zur Nachahmung und doch zugleich zum

So kommen wir zu den Stichen.

Wie in der Malerei, so ist Dürer's Technik auch im Kupferstich von dem Venezianer beeinflusst worden: die Diana (Apoll und Diana, Bartsch 68) „mahnt in der Biegung der einfachen lang gezogenen Strichlagen an Barbari's Weise".

Damit concurrirt der Satz: „An der oberflächlichen, unbestimmten und mageren Technik von dessen Stichen konnte der schon viel weiter fortgeschrittene Dürer nichts mehr lernen.

Um so begieriger griff er nach den Grundformen von Barbari's Zeichnung, in der Hoffnung, hinter deren geheimnissvollem Reize den Quell der Wahrheit zu finden. Bald aber sollte sich Dürer auch hierin getäuscht finden, und er tritt nun in immer weiteren Gegensatz zu Barbari, sodass dessen Einfluss fast nur noch in der Wahl der Stoffe ein positiver bleibt, in der Form aber ein negativer wird."

Was die Wahl der Stoffe anlangt, so sind die den beiden Künstlern gemeinsamen Motive bei Dürer in früheren Arbeiten sattsam vorbereitet; ausserdem hatten die Nürnberger Humanisten einen bestimmenden Einfluss auf die Wahl antiker Historien; Thausing spricht selbst von den Schedelschen Zeichnungen, nach denen Dürer gerade in dieser Zeit gearbeitet habe (übrigens mit Unrecht, vergl. unten).

„Negativer Einfluss in der Form" ist wohl ein Begriff, mit dem man im Allgemeinen zunächst wenig Vorstellungsinhalt verbinden wird.

Selbständig sind sieben Stiche: das gehende Bauernpaar, Bartsch 83, die Anna selbdritt 29, die drei Bauern 86, die säugende Madonna von 1503 34, die Gerechtigkeit 79, das Wappen des Todes von 1503 101, das Löwenwappen 100.

Die folgenden neun Stiche stehen unter Jacopo's Einfluss:

1.—3. die zwei Pferde und der hl. Georg (1505);

4. die Türkenfamilie B. 85, Jacopo's „Mann mit der Wiege" B. 11 und „orientalisches Weib mit Kind" B. 10 auf einem Blatt vereinigend;

5) der hl. Sebastian 55, „in Concurrenz" zu Jacopo's Gefesselten K. 15, B. 17.

6. Der heilige Eustachius, nicht weit vor 1504 vollendet, und die Münchener Federzeichnung wildbewegter Thiere von 1505 (Lippm. II, 201) zeigen Dürer „wie früher (?) mit dem Studium der Landschaft, so . . nun auf alle Weise eifrig mit dem Studium der Thierformen beschäftigt." Dann heisst es weiter: „Auch Jacopo de' Barbari malte Jagdbilder, selbst von profaner oder mythologischer Bedeutung."[22]) Hier soll offenbar ein Zusammenhang angedeutet werden!

Widerspruch anregt." Weiter: „. . . der ideale Formalismus, den er einst in Barbari bewundert und später bekämpft hatte."

[22]) Diese positive Behauptung stützt sich, wenn man sie aus Thausing's Text erklären will, auf Folgendes: 1. Das Augsburger Stillleben. 2. Ein Bild in Margarethen's Inventar 1516, „ou il y a ung homme avec une teste de cerf et un crannequin au milieu" (wohl ein Aktaeon). 3. Sein Verständniss der Pferdeformen zeigt der „Pegasus".

7. Jacopo's Stich Apoll und Diana regt Dürer an, etwas Aehnliches zu schaffen, er führt jedoch seinen Stich schliesslich mit eigenen Motiven und Formen aus. (Auf diesen Stich werden wir später ausführlich zurückkommen).

8. „Nächst Adam und Eva[23]) — falls wir dem Werke einen solchen Sinn unterlegen dürfen — feierte Dürer seinen Sieg über Barbari zumeist in seiner Familie des Satyrs". Wieder ein ähnlicher Gang, mit einer selbständigen Arbeit Dürer's endend 1505.

9. Der berühmte Stich Adam und Eva 1504 (Bartsch 1) zeigt die Wandlung am besten. Im fertigen Stich erinnert fast nichts mehr als etwa das zierliche Nachschleifen des Spielbeins an Barbari, auf den doch das Werk in seinen Anfängen zurückgeht. Diese haben wir in zwei Zeichnungen, Adam und Eva, der Albertina; der Adam ist schon fast gleich dem Stich, die Eva ist noch völlig verschieden: Schwung, Oval, Zeichenweise sind für Dürer befremdlich, erinnern an den Venezianer (!). Beide sind „aus der Mass" gemacht und zwar nach den Zahlen von Dürer's Proportionslehre. Die Entstehung der Entwürfe reicht einige Jahre hinter die Ausführung des Stiches zurück[24]). „Wir beobachten Dürer also, wie er sich losringt von dem verlockenden Einfluss des Venezianers, wie er dann statt des fremden Vorbilds ‚sein eigen Ding vor sich nimmt', und, rastlos zwischen Speculation und Naturbeobachtung fortschreitend, bis zu der vollen Selbständigkeit vordringt, bei der wir ihn 1504 angelangt sehn".

Endlich äussert Thausing noch Einiges über die allgemeinen künstlerischen Principien der beiden Meister.

Bei Gelegenheit der Gegenüberstellung von Jacopo's Pegasus und Dürer's Eustachius heisst es: Jacopo de' Barbári ist einfach, Dürer ist mannigfaltig. Das ist sehr richtig. Jeder, der die Stiche mit dem Caduceus zuerst sieht, wundert sich über die Armuth an Erfindung, die Unfähigkeit zu componieren; übrigens hat man auch Stiche von ihm, in denen er sich offenbar Mühe gegeben hat, mannigfaltig zu sein.

Thausing sieht hier den nationalen Gegensatz. Michelangelo hat in dieser Mannigfaltigkeit den Fehler der Deutschen erkannt. Wenn Dürer sich allmählich vom Ueberfluss lossagt, „um schliesslich auch gleich Michelangelo in schlichter Einfachheit das wahre Wesen der Kunst zu erkennen, so mag das Beispiel Barbari's darauf nicht ohne Einfluss geblieben sein. An Concentrirung (!), an schlichtem Masshalten bis zum Genügen am Einzelnen konnte Dürer von dem Venezianer wohl lernen."[25])

---

[23]) Nominativ?

[24]) Vielmehr sind diese „Entwürfe" erst nach dem Stich entstanden.

[25]) Wem es auffällt, dass die Reihe der grossen Stiche mit der „Grossen Fortuna" (1503) abbricht, etwa gleichzeitig mit dem Eintritt enger künstlerischer Beziehungen zwischen beiden Meistern (cf. p. 16—24), dass dann Stiche kleineren Formats, einfacherer Composition, leichteren Inhalts erscheinen, der erinnere sich daran, dass Dürer 1503 in Wittenberg zu malen hat, dass ihn 1504 (ausser dem Florentiner Bild) der Stich „Adam und Eva" und namentlich die Proportions-

Dürer, als gründlicher und theoretischer Deutscher, sehnt sich nach einem festen Kanon, denn ihm ist das Schaffen „nach einmal durchempfundenen, wahlverwandten und somit vorgefassten Formenvorstellungen völlig unverständlich." ,,Er entfernte sich im Misstrauen gegen dessen vermeintlichen Kanon zusehends von demselben. Die Grosse Fortuna berührt gewissermassen die äusserste Grenze zur Theorie des Venezianers." Die Aeusserung Dürer's in der Einleitung zur Proportionslehre, man solle nicht „eine neu erdichtete Maass machen", fasst Thausing so auf, als habe er sich damit gegen das Schaffen aus einem Formenideal wenden wollen: „damit ist die Grenzscheide angedeutet, an welcher der deutsche und der italienische Meister aufhörten, sich zu verstehen". Aehnlich wie dieser Venezianer — der übrigens, wie Thausing an einer anderen Stelle sagt, gar nicht nach einem Kanon arbeitete! — ähnlich macht es Raffael: aus vielen schönen Frauen schuf er sich eine „certa idea" — „auf diesem Flug vermag der deutsche Realist dem Italiener nicht zu folgen".

Ich glaube, diese Ansicht wird direct widerlegt einmal durch die Werke Dürer's und dann durch seine berühmten Worte über das künstlerische Schaffen, die in unbeholfenerer Weise genau dasselbe sagen wie Raffael in jenem Brief an Castiglione (cf. p. 369).

Soweit Thausing. Sein Grundgedanke ist geistreich, aber unbewiesen. Dass in einigen Stichen ähnliche Motive in anderer Form wiederkehren, beweist nicht einen ursprünglichen, später überwundenen Einfluss. Und bei den zwei einzigen Beispielen, Adam und Eva, Apoll und Diana, wo wir vorbereitende Zeichnungen haben, giebt Thausing eine falsche Reihenfolge.

Spätere zusammenfassende Darstellungen schliessen sich an Thausing an.

Dann wird Thausing's Einflusstheorie vorausgesetzt in einigen Arbeiten (wie Wickhoff, Thode, Morelli, Lange), welche kleinere Gebiete intensiver bebauen, den Kreis unserer Betrachtungen schneidend oder tangierend. Wir werden später auf sie zu sprechen kommen.

Dürer's Beziehungen zu de' Barbari im Ganzen behandeln, soweit ich sehe, nur noch drei belgische Arbeiten (im Zusammenhang mit Lucas v. Leyden).[26] Thausing's Theorie von Jacopo's massgebendem Einfluss auf Dürer mit nachfolgender Erkaltung ist eins der Substrate dieser glänzenden Luftschlösser. Wer sich einmal frei fühlen will von der Erdenschwere hergebrachter Forschung, dem können diese Schriften

---

studien in Anspruch nehmen. In ähnlicher Weise treten die Stiche nach der venezianischen Reise zurück, unter dem Schatten der grossen Gemälde, bis 1513/14 wieder die grossen klassischen Stiche einsetzen. Stellenweise, in den zwanziger Jahren, scheint die künstlerische Thätigkeit auf beiden Gebieten zu stagnieren, und zwar gerade unter dem Druck theoretischer Studien. Ein Einfluss Jacopo's braucht also in dieser Beziehung nicht constatirt zu werden.

[26]) Evrard, Lucas de Leyde et A. Durer, Bruxelles 1884. J. de' Barbari et Alb. Durer par Canditto, Appendice par A. W. François Dr., Bruxelles.

nicht warm genug empfohlen werden. Sie stehen in der Mitte zwischen Dissertation, Roman, Apokalypse. Der Letzte der Reihe ist François. „La vérité cherche en vain à remplacer la fable", beginnt er. Einige Hauptsätze seien hier wiedergegeben, um die Art des Inhalts wenigstens ahnen zu lassen.

Jacopo de' Barbari, der grosse Repräsentant der Kunst des Maasstromes (p. 101), des Flusses des Kupferstichs (p. 10), ist Sohn des Franz v. Bocholt, Vetter des Lucas v. Leyden (p. 5). Er ist der Apostel der Renaissance, erneuert das Heidenthum (Dürer, pag. 75, vertritt den „Pantheismus Kant's"): „sans Barbari, Durer ni Lucas v. Leyden n' existeraient pas pour l'art. Jac. d. B. a fait, en effet, une véritable révolution, d'où date la Renaissance" (p. 76). „Giorgione, Léonard de Vinci, Titien, Corrège laissent ainsi un peu (wie schade!) deviner J. d. B., leur maître" (p. 51, weitre Ausführungen p. 65 ff).

Seit 1490, nach Wolgemut's Einfluss, ist J. d. B. elf Jahre lang der einzige Lehrer Dürer's (p. 6, 7, 61). der ihn dann erst verlässt (p. 61); dabei beruft sich François auf Galichon (!), Ephrussi, Thausing. Wie dieser grosse Maaskünstler seine Holzschnitte in Italien mit b signierte, so hat er in seiner Eigenschaft als Jacob Walch eine Anzahl von Stichen (die Dürercopieen des Wenzel v. Olmütz) mit W bezeichnet (p. 17). Sie gehören zu einem Cyclus, der sich auf die neue Franzosenkrankheit bezieht (p. 55 ff.). Dürer bildet sich nach diesen Stichen; der Autor lässt sie später in seiner venezianischen Chalkographie auch von andern Schülern copieren; daher Dürer's Misserfolg vor dem Senat in Venedig: dieser weist des Nürnberger's Beschwerden über das Copieren nach seinen Stichen zurück, welche ja geistiges Eigenthum Meister Jacob's seien (p. 28, 31).[27])

„Tous les écrits, tous les historiens ne peuvent rien contre des faits, contre la réalité" (p. 30). Diese Wirklichkeit muss dann freilich dem Autor offenbart sein, denn die erhaltenen Werke (irgend welche Gemälde erkennt er überhaupt nicht an p. 87) erscheinen ihm selbst wenig considerabel (p. 39) — aber das macht ja nichts: „il proclamait. . une révolution . . et les apôtres, les révolutionnaires laissent toujours peu de traces personelles, visibles (aha!), authentiques".

Auch der Roman gipfelt sich zu schwindelnden Höhen hinauf: Caterina Cornaro, die Exkönigin von Cypern, war seine Geliebte (p. 37/8). Margarete v. Oesterreich, die Statthalterin der Niederlande („la dernière maîtresse de B.", p. 51) lässt ihn sich dann durch Philipp v. Burgund aus Venedig holen. Er hatte ihr einst, 1493, Zeichenstunde gegeben (p. 32)! „Marg., la protectrice de Barb., était la grande princesse, la plus grande dame du XVIe siècle. La Renaissance en a la noblesse, l'élégance, la grandeur, le féminin" (p. 80). „Marg. d' Autriche refusa pour le grand

---

[27]) Die Apokalypse Dürer's ist ein Werk Rogier's v. d. Weyden und Jacopo's de' Barbari, Dürer „ne paraît même pas avoir compris l'ordre ou les sujets des 14 bois de l'Apocalypse" (Evrard p. 64).

artiste les plus belles couronnes de l'Europe, de l'Espagne, de l'Angleterre, de l'Allemagne" . . . .

Thausing's „Dürer" ist gleichsam ein Stück vor der letzten Durchklärung stecken geblieben, was bei einer an sich so unübersichtlichen Materie doppelt empfindlich ist. Ich glaube, dass es für Anton Springer ein Hauptziel gewesen ist, einen lesbaren Dürer zu schreiben. Zu kurz, um ein vollständiges Bild geben zu können, hat das Buch seine grossen Vorzüge in crystallklarer Disposition, scharfer Bestimmtheit der Gedanken, Vermeidung jeder Polemik. Mir will es nun fast scheinen, als sei ihm Thausing's Hypothese verdächtig gewesen; doch mag das eine subjective Täuschung sein.

Springer (p. 18/19) setzt das von Dürer selbst erwähnte Factum der Anregung zu Proportionsstudien auf die erste venezianische Reise 1494 (die ihm nicht absolut sicher ist). „Dürer schloss sich in Venedig am engsten an Jacopo de' Barbari an." „Es überrascht vielleicht, dass Dürer sich an keinen bessern Maler anschloss"; doch konnte Dürer leicht in Jacopo's graphischer Werkstatt Beschäftigung finden, und ferner hatten Beide „einen gewissen verwandten Zug": die Feinmalerei, die Vorliebe für sorgfältig wiedergegebene Thierkörper. Dabei macht Springer jedoch darauf aufmerksam, dass wir nur späte Bilder Jacopo's haben. In der kritischen Zeit 1503/5 sagt er kein Wort über die künstlerischen Beziehungen der beiden Meister, die doch augenfällig sind. Zu dieser Reserve nehme man dann noch den Satz: „in welchem Masse der eine der Spendende, der andre der Empfangende war . . . kann natürlich nicht mehr entschieden werden."

I.

Das schriftliche Material.

Wir haben die wichtigsten bisherigen Hypothesen über Dürer's Verhältniss zu Jacopo de' Barbari in den Hauptzügen wiedergegeben und dabei versucht, die Kritik — soweit sie angebracht schien — auf Grund des eigenen Materials dieser Arbeiten zu führen, ohne ihnen fremde Argumente entgegenzustellen.

Wenn wir nun in eine erneute, unbefangene Prüfung der Frage eintreten, so kann wohl kein Zweifel sein, welchen Weg wir einzuschlagen haben: den einer möglichst eindringenden Betrachtung der Werke. In unserem Falle werden wir dazu noch besonders gedrängt durch die Beschaffenheit des uns vorliegenden schriftlichen Materials, aus dem man nach Belieben Alles und nichts schliessen kann.

Zwei Aeusserungen Dürer's kommen hier in Betracht.

Die erste in einem der Entwürfe zu der Vorrede der Proportionslehre: Meister Jakob von Venedig habe ihm Mann und Weib gezeigt, die er „aus der Maass" gemacht hätte; Näheres habe er jedoch von ihm nicht erfahren können, obwohl es ihm mehr werth gewesen wäre als ein

Königreich. „Ich war damals noch jung und hatte nie von Dergleichen gehört.“

Abgesehen von der hier mitgetheilten Thatsache hat man aus dieser Aeusserung auch ein Datum herauspressen wollen, aus dem Wörtchen „jung“. Jedem Leser wird sofort eine Reihe von Beispielen dafür einfallen, an wie verschiedene Altersstufen verschiedene Leute denken, wenn sie von ihrer Jugend sprechen. Diese Subjectivität zeigt sich denn auch in den Ansätzen jener Begegnung: Springer 1494, Ephrussi 1494/98, Thausing 1494 oder 1500 und folgende. Es kommt also offenbar auf ein paar Jahre nicht an.

Die zweite Aeusserung Dürer's, die berühmte Stelle in einem der Venezianer Briefe, ist in anderem Sinne dehnbar: was Dürer unter dem „Ding“ verstanden hat, das ihm „vor elf Jahren so wohl hat gefallen“, das ihm jetzt, 1506, nicht mehr gefällt, das wissen wir einfach nicht. So weit ich sehe, denkt man im Allgemeinen an Jacopo; Lange sogar speziell an jene Proportionszeichnung, und zwar ziemlich bestimmt — dass die Stelle auf Jacopo de' Barbari gehen müsse, ist jedoch reine Hypothese, wenn auch Thausing in seiner Ausgabe diese Worte in Einen Absatz mit den Aeusserungen über Jakob Walch zusammengedruckt hat. Dürer schrieb bekanntlich ohne strenge Disposition; pflegt er sich doch am Schluss wegen seines impulsiven Schreibens zu entschuldigen. Aber selbst wenn er wohldisponirt schriebe, so bewiese das nichts für die Auslegung auf Meister Jakob: vorher ist von Bellini die Rede, dann folgt unsere Stelle, dann der Passus über Jacopo, eingeleitet durch die Worte: „auch lass ich Euch wissen“. Vor Allem aber spricht gegen die Deutung auf de' Barbari, dass Dürer doch den eben erst vergangenen bedeutsamen Verkehr nicht übergehen würde bei einem derartigen Rückblick auf die Wandlung seines Geschmacks an ihm; er müsste doch dabei sagen: „. . . und das ja vor kurzem erst einen so starken positiven beziehungsweise negativen Einfluss auf mich ausgeübt hat.“

Es fehlt nicht an anderen Erklärungen: ein geliebtes Mädchen — die Ursache der Geschmackswandlung leuchtet dann ohne Weiteres ein. Berenson: die Kunst der Vivarini.[28]) Grimm und Burckhardt: die mantegneske Kunst. Diese letzte Interpretation hat insofern den meisten Werth, als wir sie allein durch Werke Dürer's belegen können: 1494 zeichnet er nach oberitalienischen Stichen.[29]) Wenn man freilich Man-

---

[28]) „these others could have been none but the Vivarini and their followers.“

[29]) Dass „das Ding“ (bei Dürer bekanntlich häufig ein Abstractum) einen Gegenstand oder eine Anzahl von Gegenständen in Venedig bedeutet, ist zunächst wahrscheinlicher, aber nicht nothwendig. — Stiche kann sich Dürer auch in Nürnberg abgezeichnet haben, zur Noth auch ein Christkind nach Credi; erst eine Architekturzeichnung würde die Annahme der italienischen Reise sicherstellen (Wickhoff's Zusammenstellung der scuola di San Marco mit dem „Renaissancebau“ im ersten Blatt der Apokalypse ist wohl kaum überzeugend). Die Aufzeichnungen Dürer's sagen nichts pro et contra (cf. oben S. 350). Jedenfalls wäre die

tegna schlankweg gleich de' Barbari setzt, wie das Ephrussi thut, so hat man ja einen glänzenden Beleg für die so beliebte Erklärung.

Man wird mir, glaube ich, zugeben, dass mit diesen beiden Aeusserungen Dürer's ein festes Resultat nicht zu erreichen ist.

II.

Allgemeine Beziehungen in den Stichen, Datierung und Abhängigkeitsverhältniss.

Die Uebereinstimmung der Stichelführung und die daraus folgende Datirung der künstlerischen Beziehungen.

Die Technik Jacopo's de' Barbari ist von jeher deutsch erschienen. Als seine Stiche noch anonym gingen, wurde er zu den Deutschen gerechnet; dies Herkommen wollte Bartsch nicht verlassen, der seine italienische Zeichenweise bemerkte. Offenbar sind Stil und Technik hier zu trennen; das spiegelt sich in den einzelnen Hypothesen: Galichon lässt ihn, den Italiener, 1506 nach Dürer's Stichen lernen; Ephrussi (diesem ähnlich Morelli) und Kristeller lassen ihn Schongauer's Blätter studiren, jener in Deutschland, dieser in Venedig.[30])

---

italienische Reise Ende 94 und 95 zu setzen, wenn man nicht wie Janitschek den Begriff der „Reiseerinnerungen“ einführen will: das Christkind ist datirt 1495, Anfang 1494 ist Dürer in Strassburg; 11 von 1506 giebt 1495, wie schon Grimm 1865 bemerkte: für 1494 müsste Dürer „12“ sagen; wenn Gr. nun vorschlägt, einen Irrthum Dürer's anzunehmen, da man Anfang 1494 in Venedig noch „1493“ geschrieben hätte, so finde ich das nicht überzeugend, denn 1493 von 1506 giebt doch 13. Wie Dürer's Reise sofort nach Hochzeit und Etablirung, bei seiner gedrückten Lage, möglich war, das wäre dann eine weitere Frage.

[30]) Der Plan von Venedig ist bei einer wissenschaftlichen Analyse und Datirung der künstlerischen Beziehungen zwischen Dürer und Jacopo de' Barbari leider nicht zu verwenden.

Dass dieser Venezianer der Urheber des Werkes sei, ist zunächst durch nichts bewiesen, es lässt sich nur bis zu einem gewissen Grade wahrscheinlich machen. Herr Geh. Rath Lippmann sagte mir gelegentlich, er glaube nicht an Jacopo's Autorschaft. Der Mercur beweist garnichts. (Am plausibelsten wäre dann noch die öfters vorkommende Wendung, da der Plan so gut reüssirte, habe Jacopo den Mercur daraus in der reducirten Form des Schlangenstabs als eine Art ἀποτρόπαιον angenommen.) Galichon nannte sogar neben Jacopo dessen „Bruder Nicolaus“ als Urheber (Mündler sah nämlich 1855 im Palazzo Mocenigo ein Bild mit „Nicholaus de Barbaris“ und dem Dreizack bezeichnet). Dass Neptun und Mercur auf einem mit Personificationen gezierten Plan einer Seehandelsstadt erscheinen, ist doch wirklich kein Wunder. — Eher giebt es zu denken, dass Anton Kolb, der Verleger des Planes, nachweislich mit Jacopo in Verbindung gestanden hat: der Kaiser weist 1504 Beiden Geld an, Dürer macht sich 1506 über Kolb's Bewunderung für Jacopo lustig. Freilich liesse sich das ja schliesslich auch anders erklären. — Immerhin mag Jacopo de' Barbari die Zeichnungen zu dem Plan gemacht haben; man brauchte dazu jedenfalls einen Einheimischen, und Jacopo wird, nach

Es kommt hier darauf an, die Technik des Venezianers möglichst genau zu untersuchen; man wird dann zu einem präciseren Resultat kommen und nicht dabei stehen bleiben, das seine Technik der deutschen im Allgemeinen gleiche: sie ist identisch (cum grano salis!) der Dürer'schen einer bestimmten Zeit; diese Zeit ist so genau wie möglich zu bestimmen: die Stiche Dürer's, welche in der Mache denen des Venezianers am nächsten kommen, stammen aus den Jahren **1503—1505.**

Das Wesentliche dieser gemeinsamen Technik ist, dass die Modellirung mit Vorliebe in feinen, langen, ziehenden, fliessenden, welligen Linien gegeben wird, innerhalb der Umrisse, Falten (die bei Jacopo italienischer Art sind). Die Linien sind nicht immer parallel, sie fliessen zusammen, um dann wieder auseinanderzugehen. Am passendsten und daher am stärksten hervortretend ist diese Technik bei der Terrainangabe, wo sie dem Betrachter daher am ehesten auffällt.[31]) Man nehme von Jacopo Stiche wie die Madonna (Kristeller 3, Bartsch 6), die Familie (K. 5, B. 4), den Satyr (K. 20, B. 14), die Kleopatra (K. 28, Passavant 28), und vergleiche sie mit Dürer's Adam und Eva von 1504 (Bartsch 1), dem Fähnrich (B. 83), der wohl 1503/4 zu setzen ist, und dem Wappen des Todes (B. 101) von 1503; bei Dürer ist diese Eigenthümlichkeit übrigens längst nicht so auffallend wie bei dem Venezianer.

Hier kann auch deutlich der Unterschied etwa von Schongauer exemplificirt werden: dieser giebt das Terrain immer mit kleinen kurzen Strichen, früher hakenförmigen, später geraden.

Häufig bei Jacopo, zuweilen bei Dürer in dieser Zeit, ist die Angabe

---

unserer Vorstellung von seiner künstlerischen Productionskraft, zu einer derartigen Arbeit gern bereit gewesen sein. Wir könnten uns dann auch ungefähr vorstellen, wie er nach Deutschland lancirt wurde.

Aber für die Stilkritik kommen wir auch mit dieser Annahme nicht weiter: denn die Ausführung geschah durch Nürnberger Techniker. Der Verleger Anton Kolb rühmt in seiner Bitte an den Senat um Privilegirung „la nova arte de stampar forme di tal grandeza." Die technische Ausführung hat man daher stets Deutschen zugewiesen. So findet Harzen 1855 (von den primitiven Benennungen Dürer, Mantegna, abzusehen) die Ausführung „sehr abweichend von der Manier gleichzeitiger venezianischer Formschneider", in den Figuren aber sei Jacopo nicht zu verkennen. — Man kann ja zweifeln, wie stark der deutsche Prozentsatz in der Ausführung ist. Ich glaube, stärker als man gewöhnlich annimmt. Die Köpfe der Winde haben mit Jacopo's Köpfen, wenn man sie unbefangen vergleicht, doch garnichts gemeinsam, dagegen zeigen sie eine frappante Aehnlichkeit mit den Winden auf dem Holzschnitt Blatt V verso in Schedel's Weltchronik, Nürnberg 1493; interessant ist bei dem Vergleich, wie rapid sich in den paar Jahren die Formschneidekunst entwickelt hat.

Jedenfalls können diese sechs Holzschnitte vorläufig nicht verwendet werden bei einer Untersuchung über Zeit und Art der künstlerischen Beziehungen Jacopo's de' Barbari zur deutschen Kunst.

[31]) Galichon, cf. Anmerkung 14!

des Terrains, des Raumes, sehr reducirt: es fehlt jede Landschaft oder Localität, die Figuren stehen wie auf einem Miniaturstern im Aether. So bei Jacopo: die Spinnerin (K. 16, B. 10), der Mann mit der Wiege (K. 17, B. 11), der Kentaur (K. 21, Passavant 30); ähnlich, ganz sonderbar: die Familie (K. 4, Passavant 26); eine astronomische Kugel ist daraus geworden bei Apoll und Diana (K. 14, B. 16). Damit vergleiche man von Dürer die drei Bauern (B. 86), die drei Genien (B. 66), die Anna selbdritt (B. 29), die wegen der Monogrammplatte und der Verwandtschaft des Kopfs mit der Madonna von 1503 in dies Jahr zu setzen ist; wie hier der Bogen des Horizonts (wenn man so sagen darf) hinter den Figuren hergeht, ist ganz ähnlich empfunden, wie in Jacopo's Stich der Familie mit Paulus (K. 6, B. 5.) Auch Dürer's Paar (B. 83) zeigt ein wenig ausgebildetes Terrain, etwa wie Jacopo's Judith (K. 1, B. 1) oder Catharina (K. 10, B. 8).

Bei Schongauer's Einzelfiguren fehlt oft genug in ähnlicher Weise die Landschaft, aber er vermeidet, wie absichtlich, jene glatten metallischen Halbkugeln und markirt immer irgendwie Rasen oder etwas dergleichen; z. B. in der Apostelfolge.

Die Bäume giebt Jacopo in zwei verschiedenen Weisen: entweder in kleiner Strichelung, die Rinde und das Knorrige charakterisirend (so in der Kleopatra K. 28, Pass. 28, dem grossen Priapopfer K. 25, B. 19), oder in lang gezogenen Linien, oft recht übertreibend (so in der Madonna K. 3, B. 6, den Gebundenen K. 15, B. 17, dem Satyr K. 20, B. 14, dem kleinen Priapopfer K. 24, B. 2). Beide Arten finden wir auch bei Dürer, und zwar jene zuerst (Eustachius B. 57, Adam und Eva B. 1), diese später: 1505 in der Satyrfamilie (B. 69) kommen zum ersten Mal die lang gezogenen Linien; diese Behandlung bleibt dann (z. B. 1511 Madonna mit der Birne B. 41), einen Uebergang könnte man finden im Sebastian (B. 55, etwa 1504 zu setzen, Monogramm auf einem Zettel).

Die einzige Wiedergabe von Wolken bei Jacopo ist in der Familie (K. 5, B. 4); sie entspricht der Dürer'schen in der Anna selbdritt (B. 29): die Wolken sind scharf umrändert, daneben sollen dichte Schraffuren den dunklen Himmel charakterisiren; dagegen etwa bei der Madonna mit der Birne von 1511 findet ein weicher Uebergang von der Wolke zum Himmel statt.

In dem Zaun bei der Madonna von 1503 (B. 34) eine einfachere deutsche Analogie zu dem Arrangement bei Jacopo (Familie K. 5, B. 4) zu sehen, ist vielleicht übertrieben.

Dagegen darf man hier wohl noch hereinziehen, dass auf Dürer's Stichen seit 1503 das Täfelchen, dann der Zettel, für Monogramm oder Datum auftauchen (Wappen des Todes 1503, säug. Mad. von 1503). Das Täfelchen haben wir auf Jacopo's Gemälde bei Galichon (s. Anm. 13); Analogien bei gleichzeitigen Venezianern.

Ferner finden wir in den Kopftypen zuweilen eine auffallende Aehnlichkeit: man vergleiche den Mars (K. 12, B. 20) mit dem Mann bei

dem grossen Pferd (B. 97) von 1505 (genauere Analogien sollen später angeführt werden).

Endlich finden auch Motive der damaligen Stiche Dürer's ein Echo in Jacopo's oeuvre, wie wir schon aus Thausing wissen: die Satyrfamilie, die Volksfiguren, Apoll und Diana.

Bestätigung dieser Datirung: die Urkunden und Proportionsstudien.

Auf diesem Wege hatte ich gefunden — auch die in Thausing's zweiter Auflage benutzten Urkunden waren mir nicht bekannt — dass Jacopo de' Barbari 1503/5 in Nürnberg verweilt und in engen künstlerischen Beziehungen (welcher Art, werden wir noch sehen) zu Albrecht Dürer gestanden haben müsse. Da machte mich Herr Geh. Rath Lippmann auf die von Gurlitt publicirten Urkunden aufmerksam, welche für die so erschlossene Zeitbestimmung der Beziehungen zwischen beiden Künstlern eine genügende Unterlage geben. Wir erfahren da nämlich, dass Dürer und Jacopo de' Barbari 1503 in Wittenberg beschäftigt waren; ferner dass Jacopo (1504? und) 1505[32]) in Nürnberg war.

1500 ritt Messer Jacopo, S. M. Contrafeter und Illuminist, nach Nürnberg; damals kann er Dürer gesehen und mehr oder weniger kennen gelernt haben; nothwendig ist diese Annahme nicht, nur möglich, Jedermann wird Gründe anführen können, sie mehr oder weniger wahrscheinlich zu machen. (Entscheidend ist hierin die Untersuchung der Werke Dürer's, zu der wir uns jetzt wenden und bei der sich aus einer ganzen Reihe von Indicien in Stichen und Zeichnungen ergiebt, dass die nahen künstlerischen Beziehungen scharf 1503 einsetzen.) Jedenfalls aber 1503, im Wittenberger Schloss, müssen sich die Beiden näher kennen gelernt haben, und zwar nicht blos als Menschen, sondern auch als Künstler.

Die zweite wichtige Bestätigung erfährt unsere Datirung der Beziehungen der beiden Künstler durch Dürer's Proportionsstudien.

Dass Dürer durch Jacopo zu diesen Studien angeregt wurde, steht durch Dürer's eigne Aeusserung fest; wir haben also ihren Beginn zu ermitteln, und finden dann damit wahrscheinlich den Beginn der künstlerischen Beziehungen überhaupt.

Abgesehen von der problematischen Interpretation der berühmten Stelle im zweiten venezianischen Brief, d. h. der Datirung des Beginns der Proportionsstudien auf 1494, ist nun seit Ephrussi immer die Londoner Proportionszeichnung (Lippmann III 225/26) ins Feld geführt worden, datirt 1500. [Die anderen derartigen Zeichnungen setzt man 1503/4, als Vorbereitungen für den Stich Adam und Eva, oder erst nach diesem.] Jacopo's Aufenthalt in Nürnberg 1500 würde ja nun hier vortrefflich passen. Ich glaube jedoch, dies scheinbare Ineinandergreifen beruht auf einem Scherz, den sich die Göttin des Zufalls erlaubt hat: einmal ist die Londoner

---

[32]) Vgl. Anm. 7!

Zeichnung nicht von 1500, und zweitens sprechen Dürer's Werke bis 1503 gegen die Annahme von Proportionsstudien. —

Die Londoner Proportionszeichnung darf meiner Ansicht nach trotz des Datums erst 1505/6 gesetzt werden.

Wir werden unten noch darauf zurückkommen, dass Dürer 1503 beginnt, seine Stiche zu datiren, dass 1503 Monogramm und Daten zahlreich auf Zeichnungen erscheinen. Zwischen diesen Bezeichnungen und denen der früheren Zeit stehen nur ganz vereinzelte: 1500 die Trachtenzeichnung, 1501 die Actstudie, 1502 das Häschen (sämmtlich in der Albertina), alle von minutiösester Ausführung, die ihm viel Zeit und Mühe gekostet hatte; ihre Vollendung mochte ihn mit um so grösserem Stolz erfüllen. Ueberhaupt finden wir vor der venezianischen Reise Daten auf Zeichnungen nur, wenn diese ihm als selbständig werthvolle Kunstwerke erschienen, niemals auf Skizzen oder in ihrer Art unfertigen Zeichnungen; die Londoner Studie, wo der Kopf nur angedeutet ist, würde also herausfallen. Aber dagegen könnte man ja sagen, als erste Proportionszeichnung sei ihm dies Blatt besonders werthvoll gewesen.

Ferner pflegt das Monogramm damals sorgfältig gezeichnet zu sein; im vorliegenden Fall jedoch ist es recht flüchtig, ich glaube sogar — leider erinnere ich mich des Originals nicht genau genug — nur scheinbar flüchtig: in der Reproduction meint man bei den Ziffern doppelte Linien zu sehen. Aber da könnte ja Dürer gerade die Tusche ausgegangen sein.

Schliesslich brauchen wir solche Verdächtigungen gar nicht: Dürer kann ja, wie öfters, später eigenhändig das Datum irrthümlich aufgesetzt haben, etwa bei der von Thausing angenommenen Revision der Zeichnungen 1514.

Ausschlaggebend sind stilistische Gründe, die uns gebieten, die Zeichnung mehrere Jahre hinunter zu rücken.

Der Typus, am auffallendsten (für uns, die wir nur Köpfe scharf sehen) der Kopf, passt nicht zu den gleichzeitigen Werken. Die Amymone, der Traum des Doctors, der Herkules, die Aktzeichnung von 1501 in der Albertina, haben einen ganz anderen Idealtypus; die Grosse Fortuna führt von da zur Eva hin. Ein breiterer, weniger strenger Kopf taucht wohl zuerst auf in der reizenden Zeichnung der Venus auf dem Delphin von 1503 (Albertina). Von da ist es nur ein kleiner Schritt zu unserer Zeichnung; sie geht evident zusammen mit den Proportionszeichnungen in Berlin (Lippm. I 37/38) und London (L. III 239—242), letztere erst nach dem Stich „Adam und Eva“ entstanden; auch die Diana des Kupferstiches „Apoll und Diana“ kann man wohl vergleichen. Noch die Studie zur Lucrezia (Albertina, Br. 262), in der Zeichenweise der Studien zum Heller'schen Altar, hat diesen Typus; leider ist hier in dem Kopf durch die sorgfältige Ausführung und den Versuch, die Erregung wiederzugeben, die Brillanz jener Zeichnungen etwas abgestumpft.

Zu einem ähnlichen Resultat führt die Betrachtung der Zeichenweise: die Actstudie von 1501 hat z. T. noch die langgezogenen Linien wie die

gleichzeitigen Stiche; die Evazeichnungen Lippm. 173 und 235 zeigen dann — im Zusammenhang mit anderen Wandlungen der Dürer'schen Zeichenweise — die sorgfältige Innenmodellirung mit zahllosen kleinen Häkchen, aber noch etwas unbeholfen, hart, in der Gesammtwirkung unausgeglichen; in der Londoner Zeichnung sind diese Schwächen überwunden, das Ganze ist flott und klar hingeworfen.

Man wird sich, glaube ich, der Ueberzeugung nicht verschliessen, dass die Londoner Zeichnung etwa 1506, jedenfalls aber nicht vor 1503, entstanden ist.

Von dieser Seite erhebt sich also kein Bedenken gegen die oben aus der Stichelführung gefundene Datirung der Beziehungen beider Künstler auf 1503 und die folgenden Jahre. Die erste echt datirte Zeichnung Dürer's, welche Proportionsstudien verräth, ist die sitzende Madonna von 1503 (Lippm. III 229), mit roth eingezeichneten geometrischen Linien.

Es verbietet sich aber geradezu, den intensiven künstlerischen Austausch zwischen beiden Meistern vor 1503 anzunehmen, wenn man die nackten Figuren in Dürer's Werk vor 1503 betrachtet.

Ephrussi hat seine eigene Hypothese, Jacopo de' Barbari habe den jungen Dürer etwa 1495 zu Proportionsstudien angeregt, durch die Thatsache widerlegt, dass die Zeichnungen der folgenden Jahre so unproportionirt sind wie nur möglich; so das Frauenbad von 1496, die vier Hexen von 1497.[33])

Lange will wieder eine geistige Einheit aus Dürer machen, der bisher auseinandergefallen sei „in den genialen Künstler und den pedantischen Grübler.“ Ich glaube, ein gut Theil dieser Discrepanz ist einfach dadurch entstanden, dass man den Beginn der Proportionsstudien viel zu früh gesetzt hat.

Um die Wende des Jahrhunderts haben wir eine ganze Anzahl von Stichen mit nackten Figuren, wie die Amymone, den Traum des Doctors, den grossen Herkules; dazu die Actzeichnung der Albertina von 1501. Ans Ende dieser Reihe gehören die Grosse Fortuna und die Zeichnung der Venus auf dem Delphin von 1503; diese beiden letzten sind zugleich die Höhepunkte, am stärksten in der schwellenden Regellosigkeit des Körperbaues und der Uebertreibung des damals im Norden herrschenden weiblichen Körperideals, wie es sich in Kunstwerken, Beschreibungen und gewissen Modevorschriften äussert.

---

[33]) Vergl. Anm. 18. — Aehnlich sind für Lange (Dürer's aesthetisches Glaubensbekenntniss, Zeitschr. für bild. Kunst, 1898) „die übertrieben schlanken Proportionen aus Barbari's früherer Zeit bei Dürer selbst in der Periode, wo er am meisten unter seinem Einfluss gestanden hat, in der Mitte der 90er Jahre des XV. Jahrhunderts, so gut wie gar nicht nachzuweisen. Höchstens bei einigen mit der Antike zusammenhängenden Zeichnungen, die nachweislich unter Barbari's Anregung entstanden sind, könnte davon die Rede sein“ (sowohl der Londoner Apoll als die Zeichnungen nach Schedel, die hier gemeint sein könnten, sind wesentlich später!).

Man denkt nun zunächst an zwei Möglichkeiten[34]) für die Entstehung der einander so ähnlichen nackten Figuren dieser Gruppe: entweder liegen Proportionsstudien zu Grunde, oder irgend eine Nürnbergerin war das Modell.

Für diese zweite Annahme wäre dann die Wiener Zeichnung von 1501 eine unmittelbare Studie nach dem Leben; sachlich wäre das möglich, es verbietet sich aber bei näherer Prüfung: eine noch so elastische Turnerin wird es einem noch so flinken Zeichner gegenüber kaum lange genug in dieser Stellung aushalten. Ausserdem kämen wir zu merkwürdigen Consequenzen: Dürer müsste für die gleichzeitigen männlichen Idealfiguren, wegen der frappanten Aehnlichkeit, einen Bruder jenes Modells benutzt haben, für die Grosse Fortuna eine Schwester, für die Eva eine Base.

Aber auch die Erklärung jener Gruppe von Figuren aus Proportionsstudien scheint mir unstatthaft. Gewiss würde man ein Proportionsschema

---

[34]) In jüngster Zeit ist noch eine dritte Erklärung gegeben worden, von Haendcke in seinem — erst nach Einsendung meines Manuscriptes erschienenen — Aufsatz im Jahrbuch der Kgl. Pr. K. S. „Dürer's Beziehungen zu J. d. B., Pollaiuolo und Bellini". Dürer's männliche Figuren sollen mehr von Pollaiuolo und Mantegna abhängen, als von dem für Dürer's Geschmack hierin zu weichen Venezianer. Haendcke's Hauptabsicht ist, „die Bezüge (!) Dürer's zu Jacopo de' Barbari in Hinblick auf die Behandlung des weiblichen Aktes von etwa 1497 bis 1504 klarzulegen"; diese weiblichen Idealfiguren seien — in der Hauptsache — direkte Copien nach J. d. Barbari. Dadurch soll sich ihr etwas akademischer Charakter erklären; nur zum Theil bemerke man Modellstudium, an der Aehnlichkeit mit Agnes Frey, wobei übrigens dem Zufall eine merkwürdige Rolle zufällt: „die robuste Bildung der Dürerin ähnelte stark, nur in das Kraftvolle übersetzt, den feisten Weibern Barbari's". Zwei der Hexen von 1497 sind nach Jacopo's „Ruhm" und „Sieg" copirt, die Frau auf dem „Traum des Doctors" nach Jacopo's Venus, die Amymone nach der Victoria (die Wiener Zeichnung von 1501 „sicher" ein Modellstudium dazu), die Frau im grossen Hercules nach der Victoria, Eva nach der Venus. „Sogar" das Frauenbad von 1496 gemahne noch „etwas" an Jacopo.

Ich hatte diese Figuren auch verglichen und mir die grösste Mühe gegeben, direkte Copien aufzufinden, da sich dadurch natürlich die ganze Untersuchung wesentlich vereinfacht; ich glaubte jedoch, dass die Abweichungen zu gross sind; wenn Kopfhaltung, Arme, Beine, womöglich die ganze Wendung der Figur anders sind, so kann die Abhängigkeit doch nur behauptet werden, wenn sonstige zwingende Gründe vorliegen. Dagegen hat Haendcke vollkommen Recht, wenn er die Uebereinstimmung des Typus, der Körperformen im Allgemeinen, hervorhebt. Dass Dürer dabei von dem Venezianer abhänge, wird a priori vorausgesetzt, oder gründet sich auf die durch Thausing herrschend gewordene Theorie von Jacopo's massgebendem Einfluss auf Dürer; nach unserer im nächsten Artikel darzulegenden Ansicht erklärt sich diese Uebereinstimmung vielmehr aus der Beeinflussung Jacopo's durch Dürer 1503—5: da sich Dürer bis 1505 consequent entwickelt, gleichen natürlich auch seine früheren Sachen — in abnehmendem Grade — den später unter seinem Einfluss entstandenen Arbeiten Jacopo's, während andrerseits in den frühen, vor der Berührung mit Dürer gemalten Werken des Venezianer's keine Beziehungen zu dem Nürnberger zu finden sind.

zurecht machen können, das auf einige dieser Figuren passte: das kann man ja immer. Ein unbefangener Beurtheiler wird aber wohl finden, dass bis 1503 hin eine starke Unregelmässigkeit herrscht; man betrachte die Grosse Fortuna, die Venus auf dem Delphin! Die Atmosphäre, in der solche Organismen gewachsen sind, war nicht mit Proportionsstudien gesättigt. Und ein unmittelbares Zugrundeliegen irgend eines Proportionsschemas, das ja recht merkwürdig sein könnte, für die einzelnen Figuren, ist meines Erachtens dadurch ausgeschlossen, dass sie in verschiedenen Stellungen und Verkürzungen gegeben sind; nur die Grosse Fortuna erscheint wie zufällig im Profil. Wer einen menschlichen Körper construirt, giebt ihn genau von vorn oder von der Seite; so ist es im Stich Adam und Eva, wie in sämmtlichen Proportionszeichnungen Dürer's; so auch in seinem Lehrbuch, wo dann ein besonderer Abschnitt von den Biegungen des Körpers handelt, die ihm unverhältnissmässige Schwierigkeiten machen. Ein gesichertes Analogon bieten in Dürer's Werk selbst die Darstellungen von Pferden: die beiden Pferde von 1505, der 1505 begonnene hl. Georg sind in Verkürzung gegeben (das Pferd im hl. Eustachius wie zufällig von der Seite), augenscheinlich und nachweislich vor den Proportionsstudien, die er auf diesem Gebiete in Bologna betrieb; in den hieraus hervorgehenden construirenden Zeichnungen, wie in dem Stich „Ritter, Tod und Teufel", sehen wir das Pferd streng von der Seite.

Wir werden daher wohl eine dritte Art der Entstehungsweise anzunehmen haben: Dürer arbeitete — derb ausgedrückt — aus dem Kopf. Durch Naturstudien (mit oder ohne Modellzeichnungen — können wir für diese Jahre nach dem heutigen Bestand an Zeichnungen nicht mehr entscheiden) bildete er sich in seiner Phantasie einen Typus, von dem die einzelnen uns erhaltenen Figuren Niederschläge sind.

Aehnlich arbeiten die beiden grossen deutschen Landschafter, Elsheimer und Böcklin: vor der Staffelei schöpft die Phantasie frei aus dem unendlichen Stoff, den ihr das Auge in unermüdlicher Naturbeobachtung zugeführt hatte.

Aehnlich wächst in Raffael — wie er an Castiglione schreibt — aus vielen schönen Frauen, die er sah, ein Ideal zusammen, ihm selbst wohl kaum bewusst, eine „certa idea", aus der die Galathea kommen soll.

Aehnlich definirt Dürer selbst das Schaffen des Künstlers[35]): „Dann auss vil manicherley menschen mag durch ein verstendigen etwas gutz zusammengelesen werden durch alle teyl der glider / dann selten find man ein menschen / der da alle glidmass gut hab / dann ein yedlicher hat ein

[35]) Am Schluss des dritten Buchs seiner Proportionslehre. — Natürlich bezieht sich das nur auf ideal gedachte Figuren. Andere Persönlichkeiten werden namentlich seit der venez. Reise nach Modellstudien ausgeführt, daher die herrlichen Studien um 1508 und wieder in den zwanziger Jahren. Dagegen Madonnen, die Allegorien beim Triumphwagen etc., scheinen aus der freien Phantasie geboren; daher bei ihnen ein bestimmter, allmählich wechselnder Typus.

mangel." Natürlich ist nicht gemeint, dass diese Theile äusserlich zusammengestückt werden sollen, sie gehen durch das Medium des Gedächtnisses und der schöpferischen Phantasie. „Darauss wirdet der versamlet heymlich schatz des hertzen offenbar durch das werck / unnd die newe creatur die einer in seinem hertzen schöpfft inn der gestalt eines dings. Das ist die ursach das ein wol geübter Künstner nit zu einem yeclichen bild darff lebendige bilder abmachen / dann er geust gnugsam herauss was er lang zeyt von aussen hineyngesamlet hat / solcher hat gut machen in seinem werck / aber gar wenig kumen zu diesem verstand."

Nehmen wir eine derartige Entstehungsweise für die nackten Figuren vor 1503 an, so fügt sich Alles aufs Schönste ineinander.[36])

Wir begreifen, weshalb sich Männer und Frauen auf diesen Stichen gleichen, wir begreifen, wie diese Typen allmählich in andere übergehn können.

Wir sehn Dürer's Interesse von vornherein auf den menschlichen Körper gerichtet. Die Ueberlieferung der deutschen Kunst bot ihm in dieser Beziehung herzlich wenig. 1493 zeichnet er, schlecht und recht, eine Baslerin (Lippm. IV 345) nach dem Leben (wie die Rudimente der Kleidung beweisen), 1494 und 95 zeichnet er nach italienischen Kunstwerken mit nackten Figuren. In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts wächst die Behandlung des Nackten — conflagrirend mit den humanistischen Anregungen der gelehrten Freunde — zum wichtigsten Element seiner damaligen Kunst empor. Aber er hatte in diesen Dingen etwas von der unruhigen Unsicherheit des Autodidakten. Als er, wohl 1503, seine Grosse Fortuna vollendet hat (von ähnlicher Körperbildung die Venus auf dem Delphin, datirt 1503), in der seine bisherige Formenauffassung gleichsam culminirt, da tritt ihm bei der gemeinsamen Arbeit in Wittenberg der Venezianer entgegen und lässt den Schöpfer jenes regellosen hässlichen Körpers einen ahnenden Blick werfen in die vornehme vom Hauch der Antike durchwehte Welt der Regel und Grazie: er lässt ihn wahrscheinlich Zeichnungen nach Meisterwerken der Griechen sehen (eine nach dem Apoll vom Belvedere zeichnet sich Dürer ab), er zeigt ihm „Mann und Weib, die er aus der Maass gemacht hatte;" Jacopo sagt dem leidenschaftlich Aufschluss Begehrenden nichts Näheres, aber in Nürnberg wieder angekommen, nimmt sich Dürer mit Freund Pirkheimer's Hilfe „den Fitrufium" vor und exemplificiert ihn an dem Apollo; so entsteht der Stich „Adam und Eva", mit unsagbarem Fleiss gearbeitet, der erste Versuch eines Deutschen, Mann und Weib aus der Maass zu machen, mit der stolzen Aufschrift: „Albertus Durer Noricus faciebat 1504".

Bald darauf reist er nach Venedig.

Nicht aber ist es so, wie man nach der üblichen Auffassung annehmen

---

[36]) Für diese Entstehungsweise würden wohl auch die orientirenden Linien sprechen, die man auf der Wiener Zeichnung zu sehen glaubt; für Modell- wie Proportionszeichnung passen sie nicht.

muss, dass in Dürer die Idee von Proportionszeichnungen fast ein Jahrzehnt, seit 1494, einbalsamirt gewesen wäre, dass er als guter deutscher Bürger erst einmal gründlich darüber geschlafen hätte, um sporadisch 1500 und dann dauernd seit 1503/4 den Antrag des Venezianer's wieder in wohlwollende Erwägung zu ziehen.

Der Einfluss Jacopo's de' Barbari auf Dürer.

Zunächt sind einige Aeusserlichkeiten, die wir damals in Dürer's Werk beobachten, gewiss nicht zufällig.

So die berühmte Renaissance-Säule in der Geisselung der grünen Passion, 1504. Um 1504 zeigen sich auch in den Holzschnitten mannigfache, meist noch recht barbarische [37]) Motive der Renaisance. Es geht wohl nicht an, diese so scharf einsetzenden Anklänge an italienische Architektur als verspätete Reminiscenz an jene zehn Jahre vorher angenommene venezianische Reise zu erklären, wie Wickhoff gewollt hat.[38])

Ebenso mag von Jacopo stammen das Monogrammtäfelchen, das seit 1503 auf Dürer's Stichen erscheint (bald auch ein Zettel), während bis dahin das Monogramm stempelartig, wie ein nothwendiges Uebel, dem Stich aufgedruckt war. Es ist das ja etwas Venezianisches. Speciell bei de' Barbari finden wir das Täfelchen auf dem Grossen Priapopfer (K. 25, B. 19) und dem von Galichon abgebildeten Gemälde (vgl. S. 348, jedenfalls früh). —

1503 beginnt Dürer auch, seine Stiche zu datieren; vorher sind nur „die vier Hexen" 1497 datiert, als nackte Figuren eine aussergewöhnliche Leistung. 1504 haben wir die ersten datierten Holzschnitte.

1503 setzt ferner eine grosse Zahl datierter Zeichnungen ein [39]), und

---

[37]) Wohl z. T. auch durch Missverständniss des Holzschneiders, wie bei dem Ungethüm über dem Thürbogen im Tempelgang Mariae (B. 51), das mir aus einem Cherub corrumpirt scheint, wie er in Italien an diesem Platz häufig ist. In den Zwickeln des Bogens sind Figuren in markirter Renaissance, über dem Thor eine Statue. Die Säule vorn vergleiche man mit den Londoner Resten des ephesinischen Artemistempels! Auf dem Abschied Christi (B. 92) giebt es auch Renaissancemotive in der Aussenarchitektur zu sehen.

[38]) Wickhoff, Dürer's Studium nach der Antike. Mitt. des Inst. für oester. Gesch. Forschung 1880 Bd. I 415—29.

Unter den Aeusserlichkeiten mag man auch anführen den Darstellungstypus des Salvator mundi, als Brustbild, der bei Jacopo und damals bei Dürer vorkommt. Friedländer giebt zu, Jacopo möge diesen Typus herüber gebracht haben. Nun könnte ja auch ein Nordländer das Vorbild für Dürer gewesen sein. Für ersteres spricht die Häufigkeit dieses Typus in der damaligen venez. Kunst, für letzteres die Analogie des Weber'schen Bildes, in welchem Jacopo ein durchaus deutsches Motiv aufnimmt.

[39]) Bis zu welchem Grade hier die Zufälle der Erhaltung eine Fehlerquelle in die Statistik bringen, können wir allerdings nicht wissen. In den 80er und 90er Jahren haben wir ziemlich viele Daten, durchweg auf sorgfältigen Zeichnungen, die als Selbstzweck gearbeitet waren und ihn aus irgend einem Grunde interessierten: 1485 die Madonna (Lippmann I 1), 1489 die drei Krieger I 2 und der Reiter-

zwar ist das Datum in der Regel recht aufdringlich; sehr gross in Kohle[40]); bei feinerem Material, Feder und Silberstift, gewöhnlich sorgfältig, gross, gezeichnet (nicht geschrieben), mit doppelten Strichen, zuweilen zwischen Schnörkeln[41]). Von 1504 an tauchen dann neben diesen stolz auffallenden Bezeichnungen wieder ganz einfach hingesetzte Daten auf[42]), neben denen jene sorgfältigeren grösseren Monogrammierungen allmählich seltner werden.

Diese 1503 beginnende stärkere Hervorhebung der Autorschaft in Stichen wie Zeichnungen ist gewiss innerlich begründet: es äussert sich darin ein gesteigertes künstlerisches Selbstbewusstsein. 1504 lesen wir die erste stolze lateinische Inschrift auf einem Stich; es ist nicht mehr blos eine Handels-Schutzmarke.

Es ist nun sehr wohl möglich — beweisen lässt sich das natürlich nicht —, dass der 1503 beginnende Verkehr mit Jacopo de' Barbari in diesem Sinne auf Dürer eingewirkt hat.

Dieser Venezianer war gewiss ein „Zentilom" und wusste sich ein ganz anderes Ansehen zu geben als der bescheidene Nürnberger Meister. Denn aus der damals schon beklagten Ausländerei der Deutschen und aus den uns vorliegenden Werken Jacopo's allein liesse sich sein Ansehen bei den Nürnbergern und seine glänzende Carrière von Hof zu Hof wohl kaum erklären.[43]).

Eine weitere Steigerung dieses Künstlerstolzes würde dann die venezianische Reise bringen, ihre Erfolge für Dürer, die Kenntniss der

---

zug II 100, 1492 das Christkind in der Albertina, 1493 das Modell IV 345, 1494 die beiden Zeichnungen nach Mantegna in der Albertina, und der Orpheus II 159, 1495 die Zeichnung nach Pollaiolo IV 347 und das Christkind nach L. di Credi IV 384, 1496 das Bad II 101, 1498 (?) der Reiter in der Albertina. Gefälscht ist die Bezeichnung auf dem Paar zu Pferde I 3. Zwischen diesen Daten und den zahlreichen 1503 einsetzenden stehen: das Trachtenbild von 1500, die Aktzeichnung von 1501, das Häschen von 1502, sämmtlich in der Albertina; sehr sorgfältig und offenbar mit viel Zeitaufwand gearbeitet. Die flüchtige Proportionszeichnung in London (III 225) ist wohl nicht echt „1500" datirt (vergl. oben). — Von 1503 an datirt er auch rascher gemachte Zeichnungen, flüchtige Zweckzeichnungen jedoch vor der venezianischen Reise nicht. Charakteristisch die Datierung der definitiven Vorzeichnung zum Stich Adam und Eva, bei Lanna, II 173.

[40]) Von 1503 eine Reihe prächtiger Köpfe in Kohle und Kreide: I 5, 6, III 230, 231, IV 376, 426. Von 1505 noch: I 74, I 91, II 180.

[41]) So von 1503: I 99, II 163 III 229; von 1504: II 133 (die Bezeichnung aufgefrischt?), II 173 und die Blätter der grünen Passion.

[42]) Von 1504, soweit ich sehe, nur der Hirschkopf III 330, von 1505 der Käfer II 169, die Thiere II 201, das Portrait III 236 und die Zeichnungen der drei Gekreuzigten (Albertina).

[43]) Dazu würden die boshaften Bemerkungen der Venezianer passen, von denen Dürer an Pirkheimer schreibt: Könnte Jacopo etwas, so wäre er unter uns geblieben, scil. die wir alle grosse Kenner sind und uns nichts weis machen lassen wie Eure barbarischen Maecene. — Auch der einzige persönliche Zug, den wir von Jacopo hören, lässt sich wohl nur in ähnlichem Sinne erklären: er zeigt

hohen Stellung der dortigen Maler. In Venedig setzt er auf ein Bild die Bezeichnung: „quinque dierum spatio pinxit"; ein ähnliches Bewusstsein seines Könnens spiegelt sich in den Briefen an Pirkheimer und dann in den grossen Meisterwerken der nächsten Jahre, wo der Künstler in ganzer Figur, patricisch gekleidet, in der Landschaft steht, eine Tafel mit lateinischer Inschrift in der Hand. —

Viel sicherer als die eben behandelten Dinge ist die Hypothese, dass Jacopo dem Nürnberger Zeichnungen nach der Antike übermittelt habe.

In der Zeit des Verkehrs mit Jacopo de' Barbari taucht bei Dürer eine Zeichnung nach dem Apoll vom Belvedere auf, die er dann zu den verschiedensten Zwecken verwerthet (vgl. den zweiten Artikel). Es ist kaum zu bezweifeln, dass er hier eine Vorlage benutzte, die ihm Jacopo gegeben hatte; sie mag eher von einem Bildhauer in Rom gezeichnet worden sein, der mit Jacopo befreundet war, als von diesem selbst.

Thode[44]) hat auch in den weiblichen Figuren der damaligen Zeit, speciell den Studien zur Eva des Kupferstichs, ein antikes Vorbild, die mediceische Venus, finden wollen. Seine Darlegungen sind jedoch hier nicht einwandfrei.

Zu jener vorauszusetzenden Zeichnung des Apoll vom Belvedere würde uns nun eine höchst interessante Ergänzung erhalten sein in einer Zeichnung Jacopo's selbst nach der Antike, und zwar nach einem ihrer schönsten Werke, der sogenannten Venus genetrix. Reinach, der die Zeichnung publicirt hat[45]), vermuthet sogar, der Künstler habe nach einem griechischen Exemplar gezeichnet. Dass dieser Zeichner Jacopo de' Barbari war, ist sehr wohl möglich, aber nicht sicher, beim ersten Anblick erinnert das Fliessende der ganzen Figur ja sofort an Jacopo, aber das liegt natürlich am Vorbild. Jedenfalls gehört die Zeichnung in den Kreis der damaligen venezianischen Kunst, wie der Faltenwurf zeigt. Ferner nimmt man an, dass die venezianischen Bildhauer um 1500 mit der griechischen Antike vertraut waren, die wohl aus der Levante eingeführt wurde; damals waren solche „Studien nach der Antike, namentlich nach griechischen Bildwerken" (Bode, ital. Plastik, 2 Aufl. p. 140) ja etwas Exceptionelles. Wenn also die Zeichnung von einem dieser Bildhauer herrühren sollte, so kann der ihnen nahestehende[46]) Jacopo de' Barbari diese oder

---

Dürer „Mann und Weib, die er aus der Maass gemacht hatte", aber Dürer bringt trotz grösster Anstrengung nicht fertig, Näheres darüber von ihm zu hören — sollte das nur auf Eifersucht Jacopo's beruht haben, der doch in seinen eigenen Stichen sicherlich nie einen Kanon befolgte?

[44]) Thode, Dürer's „antikische Art", Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen III, 1882, p. 113.

[45]) Gazette des beaux arts 1896, III. pér. XVI, 326—32. Die Zuweisung auf Grund eines Briefs von Berenson, der auszugsweise abgedruckt ist. Hier auch Nachweise über die Antike in Venedig.

[46]) Morelli wollte einige Stileigenthümlichkeiten Jacopo's aus der Kunst der Lombardi herleiten; „with whom — sagt Berenson (Lor. Lotto, London—New York 1895) — Barbari doubtless had business connections."

ähnliche Zeichnungen sehr wohl mit nach Deutschland genommen haben, zumal da wir jene Zeichnung des Apoll vom Belvedere in seinem Besitz voraussetzen dürfen.

Dazu mag man noch Jacopo's Stich „Das grosse Priapopfer" (K. 25 B. 19) nehmen: schon Galichon setzte hier als Vorbild ein antikes Relief voraus[47]).

Also wir können mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit behaupten, dass Jacopo de' Barbari Zeichnungen nach der Antike, von ihm oder andern Italienern gemacht, mit nach Deutschland brachte, dass er Dürer eine Zeichnung des Apoll vom Belvedere gab, die ihm — wie wir noch sehen werden — grossen Eindruck machte. Eher vielleicht als Proportionszeichnungen waren solche Blätter nach der Antike der Anlass für Dürer, sich 1521 in Mecheln, nachdem er sich 1520 das Werk Marc Anton's besorgt hatte, von der Erzherzogin Margarethe des verstorbenen Venezianer's Skizzenbuch zu erbitten, das sich jedoch bekanntlich schon der Hofmaler Barend v. Orley ausgemacht hatte. —

Ganz sicher endlich ist die Anregung zu Proportionsstudien, die Dürer dem Italiener verdankt. Es steht das ja durch Dürer's eigene Aeusserung fest. Jacopo hat jene italienische Zeichnung dem Nürnberger nicht erklärt, dessen Wissbegier aufs Höchste gesteigert war; dementsprechend sagt Dürer in der Einleitung zur Proportionslehre über diese Kunst: „so ich selb nye gelernt hab oder von yemand anders underwisen pin worden."[48]) Dürer hat diese Studien also unabhängig von Jacopo getrieben, im Anschluss an Vitruv; von dem Venezianer hat er nur gelernt, dass es überhaupt so etwas giebt. Diese Anregung Jacopo's trifft nicht auf einen unbebauten Boden: Dürer hat sich schon vorher eifrig mit der Wiedergabe des Nackten abgemüht (s. oben).

Vermuthen möchte ich noch, dass Dürer's venezianische Reise 1505—7 in dem Verkehr mit Jacopo de' Barbari 1503—5 eine ihrer Wurzeln haben könnte. Der Venezianer mag ihn, vielleicht in etwas starken Farben, auf diese wahre Kunststadt, die reiche Beschäftigung, die dort winke, hingewiesen haben; er mag ihm Venedig geschildert haben als Eldorado all' des Wertvollen, das Dürer — wie wir eben sahen — an ihm schätzte: Proportionsstudien, Antiken, glänzende Stellung der Maler. (Vielleicht machte er ihn auch auf die Copien der venezianischen Stecher aufmerksam.) Auf diese Weise würde sich unsere Vorstellung der doch damals noch recht merkwürdigen Reise eines deutschen Künstlers nach Venedig dem Ideal geschichtlichen Causalzusammenhangs beträchtlich nähern.

---

[47]) Die weiteren von Thode gegebenen Hinweise auf die Antike in Jacopo's Werk sind nicht sehr frappant. Das grosse Priapopfer jedoch fällt ganz aus Jacopo's üblicher Compositionsweise und Formengebung heraus, muss also wohl ein fremdes Vorbild haben.

[48]) Diese Stelle ist noch deutlicher als die andere, wonach Jacopo ihm „seinen Grund nit klärlich zeigen" wollte etc. Aber man sieht darüber hinweg, auch Haendcke wieder.

Indessen ist dies nur eine Möglichkeit, die sich nicht so wahrscheinlich machen lässt wie die eben besprochenen Anregungen. Diese nun gehen eigentlich mehr von dem Menschen als von dem Künstler Jacopo de' Barbari aus: das Selbstbewusstsein widerspricht bekanntlich oft genug dem Können; in den Stichen spürt man nichts davon, dass seine Formenempfindung durch intensive Beschäftigung mit Proportionsstudien geklärt wäre (siehe etwa die Kleopatra K. 28, Pass. 28); und die Antike wird wohl niemand für Jacopo's Arbeiten verantwortlich machen wollen.

Nun ist es aber von grösstem Interesse, psychologisch und kunsthistorisch, dass wir uns klar werden über das Abhängigkeitsverhältniss zwischen dem Künstler Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer. Dieser soll ja, wie wir oben sahen, von dem Venezianer in eigentlich künstlerischen Dingen beeinflusst sein: in Stichelführung und Malweise, in Formen und Typen, in Motiven und Compositionen. (Schluss folgt.)

Zu den Handzeichnungen Dürer's.

1. Nach dem Stich Adam und Eva von 1504, zu dem sehr im Einzelnen durchgebildete Handzeichnungen erhalten sind, kennen wir zu späteren Kupferplatten immer nur Zeichnungen, die den Entwurf im Allgemeinen feststellen. Dürer's Meisterschaft und sichere Hand hatte nichts weiter nöthig. Doch ist wenigstens zu der Melancholie und zwar zu dem Köpfchen des auf dem Mühlstein sitzenden Genius eine sehr eingehend behandelte gegenseitige Vorstudie vorhanden. Sie ist im Besitz des britischen Museums und bei Lippmann III. 249 abgebildet. Bisher scheint ihre Zugehörigkeit zu jenem Stich noch nicht bemerkt worden zu sein, Ephrussi wenigstens führt in seinem Werk „Albert Durer et ses Dessins" p. 182 die beiden Köpfchen ausdrücklich unter den Studien auf, die man in keinem ausgeführten Werk verwendet finde. Auch Lippmann macht über die Zeichnung nach dieser Richtung hin keine weitere Bemerkung.

Die Neuheit des Beleuchtungsmotivs gab Dürer den Anlass zu der Studie. Ueber die Composition der Melancholie ist eine dämmerige Beleuchtung ausgegossen, die keine Schlagschatten, sondern nur durchsichtige, aber monotone Schatten wirft. Nicht den geringsten Reiz des Stiches bilden da die Reflexlichter, welche nach der Absicht des Künstlers jene gleichförmig dunklen Partien da und dort aufhellen und dadurch die Flächen wie die Modellirung beleben. Besonders die Gesichter der Melancholie und des ihr beigegebenen Genius würden sich ohne dieses Kunstmittel gar düster ausnehmen. Aber diese Reflexlichter boten für die Ausführung ungewöhnliche Schwierigkeiten, und dass Dürer mit diesem Problem sich erst auseinandersetzen musste, beweist eben unsere sorgfältige Vorstudie. Er zeichnete zuerst den Knabenkopf in ziemlich starker Verkürzung. Offenbar aber befriedigte ihn weder die Haltung des Kopfes noch die Wirkung der Beleuchtung. Er wiederholte daher oberhalb der ersten Zeichnung den Kopf noch einmal etwas kleiner und etwas mehr aufgerichtet. Der Effect der auffallenden Beleuchtung wie der Reflexlichter, den Lippmann schon gewürdigt hat, kommt diesmal recht schlagend zum Ausdruck. An dem sehr verkleinerten Kopfe des Stiches wurde denn auch das auf der Zeichnung gegebene in allem Wesentlichen beibehalten. Auf ihr erscheint ebenfalls schon der eigenthümliche metallisch harte

Glanz, den wir auf dem Stiche wahrnehmen. Dürer hat hier die Natur gut beobachtet. Bei solcher Beleuchtung zeigt sich die menschliche Haut wirklich in so hartem Glanze. Datiert ist das Blatt vom Jahre 1514, in dem der Stich vollendet wurde.

2. Die Handzeichnungen Dürer's, welche zu dem Pasticcio der nur im Umrissstich vorhandenen „grossen Kreuzigung“ (P. 109 253) verwendet worden sind, hat Jaro Springer im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1887 p. 56 zusammengestellt. Der IV. Band der Lippmann'schen Dürerzeichnungen 337 giebt Anlass, die Liste um ein Blatt zu vermehren. Jaro Springer nennt die Architektur des allerdings auffallenden thurmartigen Aufbaues, der sich über der Kirche links erhebt, „unmöglich“ und findet darin einen der Beweise, die gegen die Authenticität des Stiches sprechen. Indess dieser Grund wenigstens ist hinfällig, denn jene Kirche bietet nur die genaue Wiedergabe der Aumale'schen Zeichnung Dürer's nach der Kirche von Bergen op Zoom, die er seinem Skizzenbuch auf dem bekannten Winterausflug einverleibte, den er 1520 einem gestrandeten Walfisch zu Liebe in jene Gegenden unternahm. Die Eigenthümlichkeiten des thurmartigen Aufsatzes erklären sich durch die Absicht, den Holzbau nach Möglichkeit gegen anschlagenden Regen zu schützen, damit keine Feuchtigkeit durch die Schallöffnungen in das Innere gelangen konnte.

Erlangen, 7. Mai 1898. *Zucker.*

Zu Jost de Negker.

Der im Repertorium XXI S. 37 abgebildete Holzschnitt Lucas van Leyden's, der heilige Martin, befindet sich als loses Blatt in der Kunsthalle zu Hamburg (aus der Sammlung Harzen, s. Verzeichniss S. 112), wo es Jacob Cornelisz zugeschrieben ist. Im Berliner Kupferstichcabinet liegt auch ein Exemplar unter den anonymen Holzschnitten. Als ich das Blatt vor zwei Jahren in Hamburg sah, erkannte ich gleich die auffallende Aehnlichkeit des unten in der Mitte angebrachten Zeichens mit dem des aus Antwerpen gebürtigen aber hauptsächlich in Augsburg thätigen Holzschneiders Jost de Negker. Ich fragte mich, ob das nicht ein frühes Werk des noch nicht nach Schwaben ausgewanderten Künstlers sein dürfte? Doch schien diese Hypothese schon durch den Umstand, dass der Holzschnitt als Illustration des 1514 datirten Utrechter Missale erschien, ausgeschlossen zu sein, denn im Jahre 1512 stand Jost de Negker bekanntlich im Dienste des Kaisers Maximilian in Augsburg. Jetzt aber, nach der glücklichen Entdeckung Dülberg's, dass diese Composition schon als Titelholzschnitt des 31. März 1508 datirten Utrechter Breviers veröffentlicht wurde, lohnt es sich vielleicht, die Möglichkeit einer Mitwirkung Jost de Negker's zu erwägen.

Wie steht es also mit unserer Kenntniss der frühen Werke dieses Holzschneiders? Die Frage nach ihrer Datirung ist allerdings nicht so einfach, wie Muther annimmt, der in seinem Chronologischen Verzeichniss der Werke Hans Burgkmair's, Repertorium IX 416, das Helldunkelblatt, der Tod als Würger, B. 40 als „das erste Blatt“ beschreibt, „welches der im Jahre 1510 nach Augsburg gekommene Jost de Negker nach Burgkmair schnitt.“ Ob irgendwo ein Abdruck jenes Holzschnittes vorhanden ist, welcher, wie Passavant berichtet, ohne einen Aufbewahrungsort zu nennen,[1]) die Jahreszahl MDX trägt, muss dahingestellt bleiben. Ich habe noch keinen solchen gesehen. Aber da hört der Zweifel nicht auf. Es entsteht nämlich die Frage nach der Urheberschaft des im ersten Drucke 1508 datirten Reiter-

[1]) Wahrscheinlich ruht diese Behauptung auf der Angabe Heinecken's. S. Dictionnaire des Artistes, III, 462. Dieser erwähnt unter einer besonderen Rubrik den mit dem Namen Jost de Negker's versehenen Abdruck. Der datirte Abdruck hatte also den Namen nicht.

bildnisses des Kaisers Max, B. 32, mit dem Muther den Namen Jost de Negker's gar nicht in Verbindung bringt. Die ganze Frage hat neulich E. Chmelarz erörtert in seinem Aufsatz „Jost de Negker's Helldunkelblätter Kaiser Max und St. Georg“, Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XV 392 (Wien, 1894). Der dort reproducirte Golddruck der Sammlung Liechtenstein (vormals Hauslab), welcher schon früher in Breunner-Enkevöerth, Kriegsvölker im Zeitalter der Landsknechte (Wien 1883) Taf. 1, mit Auslassung der eben für diese Publication nicht zweckmässigen zweiten Strichplatte, abgebildet wurde, ist meines Wissens der einzige Abdruck, auf welchem die Jahreszahl 1508 von unbestrittener Echtheit ist; denn die Jahreszahl des im Versteigerungskatalog der Sammlung Oppermann, Berlin, Amsler und Ruthardt, 1882 No. 304 abgebildeten, hellgrünen Abdruckes[2]), des eigentlichen Clairobscurs mit der vollständigen, gewöhnlich rothbraun gedruckten Tonplatte, ist darum verdächtig, weil die Null, was Form und Lage betrifft, von jener des Golddruckes abweicht, und kann nur, wie der auf späteren Abdrücken vorkommende, schief stehende, schmale oder breite Strich, durch das Einsetzen eines neuen Holzstückes hervorgebracht worden sein, wenn sie nicht überhaupt als eine Fälschung zu betrachten ist, was die Reproduction allein nicht entscheiden lässt. Nun, auf diesem ersten Druck des Bildnisses steht kein Holzschneidername. Der Name Jost de Negker's kommt erst auf den 1518 (ausnahmsweise 158, British Museum und Sammlung Friedr. Aug. II. Dresden) datirten Helldunkelabdrücken vor, wo er nicht in Holz geschnitten, sondern mit beweglichen Typen gedruckt ist. Demnach sind wir, streng genommen, nur berechtigt, die erst im zweiten Druck genutzte Tonplatte unserem Formschneider zuzuschreiben. Diese ist ganz verschieden von der im ersten Druck genutzten zweiten Strichplatte, mit der das Gold aufgetragen wurde, und zwar wurde diese Strichplatte dazu bestimmt, wie schon Chmelarz bemerkt hat, im Allgemeinen die in der späteren Tonplatte weiss ausgesparten Lichter durch ein verschiedenes Verfahren zu drucken, obgleich man auf diese Uebereinstimmung nicht zu viel Gewicht legen darf, da am Sockel des Pilasters links und am Harnische des Pferdes die Schraffirungen ganz anders gezeichnet sind. Es können also sowohl diese zweite (goldene) als die erste (schwarze) Strichplatte von einem anderen Fomschneider herrühren, und wir sind nicht gezwungen, auf Grund dieses Holzschnittes allein den urkundlich erst für 1512 erwiesenen Aufenthalt Jost de Negker's in Augsburg auf 1508 zurückzusetzen.

Bei alledem hat freilich die einfachste Vermuthung die grösste Wahrscheinlichkeit für sich, dass die ursprünglich 1508 datirte schwarze Strichplatte, zu welcher Jost de Negker später eine Tonplatte schnitt, selbst auch dessen Werk war, und dass er schon im Jahre 1508 in Augsburg ansässig war.[3]) Dies geht allerdings von dem 1508 datirten schwarz-

[2]) Jetzt im Besitz des Baron E. de Rothschild in Paris.

[3]) Wir wissen aus den Briefen Conrad Peutinger's, dass dieser schon im September 1508 von Augsburger Künstlern gemachte, mit Gold und Silber ge-

rothen Abdruck des St. Georg (B. 23) hervor, welchen Lippmann a. a. O. VIII 42 publicirt hat. Die ältere Litteratur erwähnt kein datirtes Exemplar dieses Holzschnittes, wenn man auch allgemein annahm, dass er gleichzeitig als Gegenstück zu dem Reiterbildniss des Kaisers entstand. Nun weist der bekannte, neulich in der Berliner Renaissance-Ausstellung vorgeführte Golddruck, im Besitz des Herrn V. Weisbach in Berlin, zwar die Jahreszahl MDVIII (zwischen den Laubornamenten an der Wand rechts unter dem Monogramm IHS), aber keinen Formschneidernamen auf. Hier haben wir also einen analogen Fall zu dem Golddruck der Sammlung Liechtenstein (B. 32): Beide sind 1508 datirt, auf beiden ist das Gold mit einer zweiten Strichplatte aufgetragen, ohne Verwendung einer Tonplatte, und auf keinem der beiden wird Jost de Negker als Autor dieses Verfahrens genannt. Ueber dessen Mitwirkung im frühesten Verwenden einer Tonplatte zu B. 23 sind wir dagegen besser unterrichtet als bei B. 32, denn auf dem von Lippmann publicirten Clairobscur (das Blatt war neulich im Kunsthandel; sein weiterer Aufbewahrungsort ist nicht bekannt) erblicken wir sowohl die Jahreszahl MDVIII wie den mit Typen gedruckten Namen Jost de Negker's. Die sonstigen mir bekannten Abdrücke des seltenen Blattes, der von Chmelarz a. a. O. publicirte braungelbliche der Sammlung Liechtenstein und der grünliche des British Museums (früher in der Sammlung Mitchell) behalten zwar den Namen des Formschneiders, weisen aber an der Stelle der Jahreszahl eine Lücke auf. Da über die Echtheit des Datums auf dem rothen Helldunkelabdruck kein Zweifel besteht, ist die Anwesenheit Jost de Negker's in Augsburg binnen dieses Jahres damit erwiesen.

Selbst diese Thatsache schliesst die Möglichkeit nicht aus, er habe einen am 31. März 1508 gedruckten, wohl viel früher vollendeten Holzschnitt in den Niederlanden schneiden können. Betrachten wir also das auf dem Leydener St. Martin vorkommende Zeichen etwas näher. Das Monogramm Jost de Negker's giebt Nagler in seinen Monogrammisten gerade in dieser Form nicht wieder; das Zeichen gleicht aber dem mittleren Theil des zweiten Monogramms, Bd. II Nr. 1172, wo es zwischen den Buchstaben ꝺ und n steht. Es bedeutet offenbar den Vornamen Jost und scheint aus den Buchstaben J ſt zusammengesetzt zu sein. Es ist nicht beachtet worden, dass das Monogramm ohne die Buchstaben ꝺ n, gerade wie hier, auf dem Burgkmair'schen Holzschnitt, die Jungfrau mit dem Kind, B. 11, rechts über der Fensteröffnung angebracht ist. Dass das Monogramm in dieser Form thatsächlich Jost de Negker gehört, beweist der von Bartsch beschriebene Abdruck desselben Holzschnittes auf der Wiener Hofbibliothek, welcher den Text einer Anrufung der Jungfrau „gegrusset seistu Kungin der parmhertzigkait“, u. s. w. und die Adresse

druckte „Kurisseo“ an den Kurfürsten von Sachsen und den Herzog Georg sandte (die 24. und 25. Sept. 1508 datirten Briefe citirt Lippmann nach Herberger, Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen, XVI. 141). Die Künstler nennt er leider nicht. Meint er Hans Burgkmair und Jost de Negker?

„Jost de Necker zu Augspurg“, auf den Unterrand gedruckt, enthält. Derselbe Text kehrt bei dem von Bartsch VII. 243. 1. beschriebenen Holz-



schnitt, die Jungfrau auf der Mondsichel nach Dürer, wieder, welcher das vollständige Monogramm aufweist. Es sind mir noch zwei Holzschnitte bekannt, welche das Monogramm in seiner kürzeren Form tragen. Das

sind: 1. eine Copie nach dem Dürer'schen Holzschnitt, St. Christoph, B. 104, in welcher das Zeichen auf einer Tafel steht; Dresden (Provenienz: aus dem vorderen Deckel von J. Wimpheling, Elegantiarum madulla, Lips. 1504, woraus wohl kein Schluss zu ziehen ist); 2. ein zweiter St. Christoph (383×267 mm) mit dem Monogramm rechts unten in der Ecke; Albertina und Paris. Als Copist nach Dürer war Jost de Negker schon Bartsch bekannt; als Copist nach Cranach begegnet er uns in der mit dem vollständigen Monogramm (Nagl. II No. 1172, auf einem Schild) bezeichneten Wiederholung von dessen St. Christoph, B. 58, welche das Berliner Kupferstichcabinet besitzt. In einem unbeschriebenen Holzschnitt des British Museum, die Versuchung des heiligen Antonius, 370×260 mm (Wasserzeichen: Ochsenkopf mit Schlangenstab), mit demselben Monogramm unten auf einer Tafel, erkannte ich neulich eine gegenseitige, stark vergrösserte Copie nach dem von Singer im ersten Bande seines Kataloges der Sammlung Lanna, Taf. X., abgebildeten Kupferstichs eines unbekannten Meisters mit der Jahreszahl 1520 (No. 6712 der Sammlung). Stellung und Gewand des Heiligen sind getreu copirt: ebenso mit ganz kleinen Veränderungen die Gruppe der beiden Frauen mit dem affenähnlichen Teufel; die Gefässe, welche sie hinhalten, sind vereinfacht; der Haarschmuck und die Geberde der rechten (im Kupferstich linken) Hand der vorn stehenden Frau sind ganz anders und man würde kaum in der Holzschnittcopie, ohne den dazwischen kommenden Kupferstich zu sehen, das ursprüngliche Vorbild dieser Gestalt — Albrecht Dürer's Nemesis — wiedererkennen. Die Landschaft und die Gebäude des Hintergrundes sind zwar in einem sehr verschiedenen Stil gehalten, doch bleiben manche Details ähnlich: derselbe Hase und einer der beiden Hirsche begegnen uns wieder; das Schloss auf dem Berge hat noch seine Zugbrücke; nur der Cherubkopf in den Wolken ist eine reine Erfindung des Copisten. Merkwürdigerweise hat dieser seiner Arbeit einen gewissen Anklang an den Localstil der Strassburger Holzschneiderschule verliehen, ohne dass er in seinem Original dazu einen Grund gehabt hätte.

Schliesslich möchte ich, als einen kleinen Beitrag zu der Kenntniss des Verhältnisses Jost de Negker's zu Burgkmair an dieser Stelle erwähnen, dass sich, wie mir Professor Max Lehrs freundlich mittheilt, in der Beuth-Schinkel'schen Sammlung zu Charlottenburg ein Abdruck der seltenen von Seidlitz, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, XII. 166 No. 4 beschriebenen Beweinung Christi von Burgkmair befindet, welcher die Adresse „Jost de Negker zu Augsburg“ im Unterrand enthält. Derselbe Holzschnitt ohne diese Adresse befindet sich in Dresden und Paris.

Campbell Dodgson.

Die ehemalige Franziskaner-Kirche zur heiligsten Dreifaltigkeit in München.

Es gereicht den Söhnen des heiligen Franziscus zur Ehre, das die Habsburger sie in unmittelbarer Nähe ihres Schlosses in Innsbruck mit der Hofkirche zum heiligen Kreuze ansiedelten und ebenso die Wittelsbacher ihnen zwischen dem 1253 angelegten alten Hofe und der neuen Veste ein grosses Terrain überwiesen, auf dem alsdann Kloster und Kirche zur heiligsten Dreifaltigkeit errichtet wurden, wo sie stets Freuden und Leiden in dankbarer Treue mit dem Fürstenhause teilten. Auf dem ausserhalb der Münchener Stadtumwallung befindlichen Terrain hatte die Familie von Hasslang bereits im Jahre 1227 das Begräbnissrecht erlangt und sich hier eine Kapelle erbaut. In Verbindung mit dieser der heiligen Agnes geweihten Kapelle wurde Kloster und Kirche der Franziskaner im letzten Viertel des XIII. Jahrhunderts derart zur Ausführung gebracht, dass die Klosterkirche in der heiligen Linie von West nach Ost ihre südliche Längsseite der Stadt zukehrte, während die Conventsbauten sich auf der Nordseite gegen die neue Veste hin erhoben. Hierbei liessen sich die Franziskaner immer von der Oertlichkeit leiten, und so kommt es, dass man auch in Köln am Rheine Kreuzgang und Convent an der Nordseite der schönen Sanct Maria, Franziscus und Antonius geweihten Minoriten-Kirche errichtete, während man sowohl bei Santa Croce in Florenz wie Sanct Martin zu Freiburg im Breisgau die Klosterbauten im Süden der Kirche findet.

Die neu erbaute Münchener Franziskaner-Kirche wurde im Jahre 1294 durch den Freisinger Bischof Emicho, Grafen von Moosburg, in Gegenwart des regierenden Herzogs Ludwig des Strengen und des Prinzen Rudolf, sowie des siebenjährigen Ludwig, nachmaligen Kaisers, feierlich consecrirt; leider haben uns hierbei die Urkunden den Namen des Titelheiligen verschwiegen. Im Jahre 1311 fand eine Feuersbrunst statt, der angerichtete Schaden wurde vom damaligen Pater Guardian Friedrich Chorburg alsbald wieder gehoben. Schlimmer erging es Kloster und Kirche beim grossen Münchener Stadtbrande 1327, denn erst am Sonntage Jubilate des Jahres 1375, weihte der Franziskaner Albert, Bischof von Salona, Weihbischof zu Freising, die wiederhergestellte Kirche zu Ehren

der heiligsten Dreifaltigkeit, der seligsten Jungfrau Maria, der zwölf Apostel sowie der Heiligen Franziscus und Antonius von Padua. Schon 1327 hatte Kaiser Ludwig der Bayer, nach seiner Krönung zu Mailand, das in Holz geschnitzte Brustbild des heiligen Antonius von Padua nebst einer Reliquie vom Arme dieses Heiligen nach München gebracht, was zur Errichtung einer besonderen Kapelle an der Südseite des Gotteshauses der Franziskaner geführt hat. Diese Sanct Antonius-Reliquie war Veranlassung, dem Kloster den Namen des heiligen Antonius von Padua zu verleihen. Da aber urkundlich keine spätere Consecration der Hauptkirche bekannt, so haben wir mit vollem Recht die 1375 erfolgte mit St. Trinitatis primo loco als feststehend anzunehmen. Die Franziskaner haben ausser der Münchener Kirche zur heiligsten Dreifaltigkeit noch ebensolche in Trier an der Mosel als gothische Hallenkirche mit einem Chore von fünf Seiten des Zehneckes, in Colmar im Elsass, sowie zu Danzig in Westpreussen gehabt, auch nannten so ihr Gotteshaus die von 1340—1782 bestandenen Franziskanerinnen in Säckingen am Rheine.

Ueberliefert ist uns ferner, dass der Kirchenbau im Jahre 1380 vollendet gewesen sei, dass 1618—1620 und 1773 grosse Restaurations-Arbeiten stattgefunden haben. Nach der Säcularisation ward im Jahre 1802 das Franziskaner-Kloster samt Kirche und Kapellen vom Hutmacher Giglberger und Kammmacher Duisberg käuflich erworben und zur Demolirung bestimmt, was denn auch alsbald zur Ausführung gekommen ist. Unseres Wissens wurde bei dieser Zerstörung einzig nur der zwischen 1480—1500 von Hans Olmendorf ausgeführte Hochaltar mit dem Hauptbilde der Kreuzigung gerettet, welcher sich jetzt im Münchener Königlichen National-Museum befindet, ferner ein aus Tegernseer rothem Marmor bei Gelegenheit der von 1618—1620 ausgeführten Restauration hergestelltes Portal, das heute dem Hause No. 55 der Sendlinger Strasse als Einfahrtsthor dient.

Für die bauanalytische Beurtheilung der ehemaligen Franziskaner-Kirche zur heiligsten Dreifaltigkeit ist das im National-Museum befindliche Modell des Bildhauers Jacob Sandtner vom Jahre 1572 von hohem Werthe, ebenso die Aufnahmen des Theologen Stimmelmeyer, Beneficiaten der Hofkapelle zu Sanct Laurentius, vom Ende des XVIII. Jahrhunderts, endlich auch die vom Maler J. M. Quaglio dem Jüngeren angefertigten Zeichnungen, welche Carl Albert Regnet in seinem „München in guter alter Zeit“ auf Blatt 17, 18 und 19 im Jahre 1879 herausgegeben hat. Das Gotteshaus war hiernach im Langhause eine dreischiffige Basilika, woran sich ein mit drei Seiten des Achteckes geschlossener Chor fügte; dieser hatte in gleicher Höhe mit dem Mittelschiffe seinen Dachkranz und auch der First des Satteldaches lief vom Westfrontgiebel bis zur Chor-Abwalmung ununterbrochen horizontal durch, in der Mitte über dem Mauerwerke des Triumphbogens erhob sich, wie ehedem bei der Hofkapelle Sanct Laurentius,[1]) ein steinernes

[1]) Siehe „Die Sanct Laurentius-Capelle im alten Hofe zu München“ von Franz Jacob Schmitt im Repertorium für Kunstwissenschaft. XX. Band, 1. Heft. 1897.

Sattelreiter-Thürmchen, das die wenigen Kirchenglocken aufzunehmen bestimmt war. Während die drei Schiffe des Langhauses mit flachen Holzbalkendecken versehen waren, hatte ursprünglich der einschiffige Chor seine Steindecke in Form von Kreuzgewölben auf Hausteinrippen, somit eine Construction gleich jener der ehemaligen Sanct Laurentius-Capelle im alten Hofe von München. Die Innsbrucker Franziskaner-Kirche zum heiligen Kreuze besitzt eine westliche offene Hauptportal-Vorhalle auf zwei freistehenden Säulen, ganz das gleiche schöne Baumotiv zeichnete die Münchener Klosterkirche vortheilhaft aus. Ihr Langhaus hatte beiderseits sieben, also zusammen vierzehn Freistützen, ganz ebenso war es ehedem bei der Franziskaner-Kirche zu Sanct Georg in Esslingen, welche leider bis auf den Chor im Jahre 1840 muthwillig zerstört worden ist. Desselben Ordens Basilica Sanct Salvator in Regensburg besitzt nur zwölf freistehende Rundsäulen im Langhause, in München waren viereckige aus Backsteinen aufgemauerte Pfeiler mit vier Pilastervorlagen, somit eine Construction, die sich in Ingolstadt bei der Garnisonkirche erhalten hat, welches Gotteshaus Franziskaner zu Ehren der Himmelfahrt Mariens Ende des XIII. Jahrhunderts erbaut hatten. Sanct Salvator hat einen Chor von vier oblongen Jochen und hierzu kommt noch der aus fünf Seiten des regelmässigen Achteckes gebildete Chorschluss; den ganz gleichen Grundriss zeigte das Münchener Bauwerk, nur scheinen, nach Ausweis der Zeichnungen von Quaglio, die Chorgewölbe eine spätere Umänderung erfahren zu haben. In dem 1294 geweihten ersten Kirchenbau haben wir unbedingt, wie in Sanct Salvator Regensburg's, einfache Kreuzgewölbe anzusprechen und erst beim zweiten, auf den alten Fundamenten und Umfassungsmauern hergestellten 1375 geweihten Baue wurden Netzgewölbe mit Rippen aus gebranntem Thone gewählt. Haben doch auch der Westbau von Sanct Jacob am Anger[2]) und die symmetrisch zweischiffige Sanct Nicolaus-Capelle des ehemaligen Dechanteihofes zu Sanct Peter in München ihre bis auf den heutigen Tag wohlerhaltenen Netzgewölbe, beides Constructionen, welche im Anschlusse an die 1375 consecrirte Franziskaner-Kirche zur heiligsten Dreifaltigkeit entstanden sind.

Der einschiffige, feuersichere gewölbte Chor der Klosterkirche war durch hochragende, dreitheilige Stab- und Maasswerksfenster reichlich beleuchtet, was der zahlreiche, in holzgeschnitzten Chorstühlen versammelte Convent erforderte; ihn schloss am Triumphbogen ein auf freistehenden Stützen gewölbter, mit oberer Empore versehener Lettner ab; dieser Steinbau dürfte, ausser der seitlich aufgestellten Orgel, im Mittel den der heiligsten Dreifaltigkeit geweihten Altar besessen haben, wie solches auch beim ehemaligen Lettner der Collegiat-Stiftskirche zu Sanct-Katharina in Oppenheim am Rhein der Fall war. Lettner waren bei den Franziskaner-Kirchen üblich, denn ausser dem in München sehen wir solche in Santa Maria

---

[2]) Siehe „Sanct Jacob am Anger in München" von Franz Jacob Schmitt in No. 138 der „Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung" vom 23. Juni 1897.

gloriosa dei Frari zu Venedig, zu Salzwedel im ehemaligen Erzbisthum Magdeburg, zu Danzig bei Sanct Trinitatis, zu Innsbruck bei Heilig-Kreuz und zu Esslingen bei Sanct Georg. Gerade der letztere Lettner ist in Anlage und Ausführung dem zu München bestandenen gleich gewesen und seine erst 1840 erfolgte Zerstörung recht zu beklagen.

Wir haben in dem 1375 geweihten Gotteshause keinen völligen Neubau, sondern eben nur ein restaurirtes Werk anzusprechen, was die auf der Epistelseite dem südlichen Seitenschiffe angebaute Kapelle des heiligen Antonius von Padua beweist. Der fromme Kaiser Ludwig der Bayer hatte aus Italien das Brustbild und die Reliquie des Heiligen den seinem Hause nahestehenden treu ergebenen Minoriten-Brüdern 1327 mitgebracht und diese würden sicher bei einem völligen Neubau der ganzen Kirche die Sanct Antonius-Kapelle nicht als Anbau, sondern als einen wesentlichen Theil des Bauprogrammes behandelt haben. So hat man es bei der Mutterkirche des Ordens San Francesco in Assisi, so hat man es im Santo zu Padua gehalten und zweifelsohne würde man in München ganz ebenso gehandelt haben, wenn nicht die nach dem grossen Stadtbrande noch vorhandenen Baureste zur Pietät geradezu gezwungen hätten. In Sandtner's holzgeschnitztem Stadtmodelle erscheinen bei der Sanct Antonius-Kapelle mehrere äussere Strebepfeiler, woraus hervorgeht, dass dieselbe im Inneren ein feuersicheres Steingewölbe gehabt und wenn man einen der Baukünstler Kaiser Ludwig des Bayern hierfür annehmen darf, so hätten wir volle Ursache, den 1802 erfolgten Untergang ebenso zu beklagen, wie den der Laurentius-Hofkapelle im Jahre 1814. Aus der Betrachtung von den unter Kaiser Ludwig des Bayern Regierung entstandenen Bauwerken, wie der Benedictiner-Abteikirche zu Sanct Maria in Ettal[3]) und der Heiliggeist-Kirche in München[4]) geht hervor, dass dieser Fürst nur Künstler mit grossem Talent in Thätigkeit setzte, welche auf der Höhe der Zeit standen. — Auf Sandtner's Modell von 1572 bemerken wir am südlichen Seitenschiffe der Franziskaner-Kirche noch einen weiteren Kapellen-Anbau, es ist die Grablege der Grafen von Hegnenberg mit dem im Jahre 1557 der heiligen Anna errichteten Altare, auch hierbei wurde noch der gothische Baustil beibehalten. An der Nordseite lagen die Sakristei, der Kreuzgang und alle zum Kloster des heiligen Antonius gehörigen Gebäulichkeiten mit ihren Höfen; auch mehrere Kapellen, so die der heiligen Agnes mit der Grablege der Familie von Haslang, so die zum heiligen Kreuze der Familie von Schwarzenberg und so die nächst der Klosterpforte errichtete achteckige des Grafen von Kurz. Wie in Santa Croce die angesehenen Florentiner ihre Beisetzung suchten, wie bei der Sanct Magdalena geweihten Franziskaner-Kirche (an der Stelle befindet sich heute die Ecole de

[3]) Siehe „die Sanct Marienkirche der ehemaligen Benedictiner-Abtei Ettal" von Franz Jacob Schmitt in Nr. 294 der „Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung" vom 20. Dezember 1895.

[4]) Siehe „die Kirche zum heiligen Geist in München" von Franz Jacob Schmitt im Repertorium für Kunstwissenschaft XX. Band, 3. Heft 1897.

Médecine) in Paris die dortigen Geschlechter einschliesslich der regierenden Familien begraben sein wollten, so war es ganz ebenso in der Bayerischen Residenz, auch hier wollten die Patricier bei den Minoriten-Brüdern ruhen.

Während das Modell des Bildhauers Sandtner vom Jahre 1572 das Langhaus der Dreifaltigkeits-Kirche noch als Basilika mit einem über den beiden Seitenschiffen erhöhten, von sechzehn reichliches Licht spendenden Spitzbogenfenstern erhellten Mittelschiffe giebt, führten die von 1618 bis 1620 und 1723 hergestellten Restaurationen eine gründliche Zerstörung dadurch hervor, dass man das Ganze unter ein riesiges Satteldach brachte, dessen Fusspunkte die alten Kranzgesimse der Abseiten bildeten. Die weitere Folge dieser unglücklichen Veränderung war die nöthige Ausführung eines überaus hässlichen, in Mauerconstruction hergestellten Westgiebels, dessen schmales langgestrecktes Fenster nunmehr das einzige directe Tageslicht dem Mittelschiffe zuführte, gingen doch alle sechzehn früher vorhandenen Fenster jetzt nach dem dunklen Dachraume. Die im XVII. und XVIII. Jahrhundert erfolgte Verunstaltung der Sanct Trinitatis-Kirche zu München steht nicht vereinzelt in der Kunstgeschichte Deutschland's und sei hier nur an den gleichen Vorgang in Baden-Baden bei der ehemaligen Collegiat-Stiftskirche zu Sanct Peter und Paul (siehe unseren Aufsatz in der „Zeitschrift für Geschichte des Ober-Rhein's, Neue Folge IV, 3, 1889) und an die Sanct Kilians-Pfarrkirche zu Heilbronn am Neckar erinnert. Es war unsern letzten Jahrzehnten vorbehalten, dort dem Architekten L. Lang und hier dem Ulmer Münster-Baumeister Professor A. von Beyer die mittelalterliche Dachconstruction wieder in ihr Recht einzusetzen und den Mittelschiffen das ihnen gebührende Tageslicht durch die in der Gewölberegion befindlichen Fenster zuzuführen.

Das Testament des heiligen Franziscus hatte bindende Vorschriften für die Herstellung der Minoriten-Kirchen und Klöster ertheilt und hiernach sollte Alles so gemacht werden, wie es der durch die Regel gelobten Armuth entspreche. Charakteristisch und bezeichnend ist es nun, dass man namentlich auf deutschem Boden diese Vorschriften sehr gewissenhaft beobachtete, während man in Italien durch Planbildung und Aufbau häufig mit den Collegiatstifts- und Episcopal-Kirchen wetteiferte. Wir kennen in Deutschland nur Franziskaner-Kirchen ohne monumentale Thurmanlagen, nur eine Sanct Katharina zu Lübeck, welche ein Querschiff besitzt, gar keine mit Chorumgang und Kapellenkranz. Wie ganz anders dachten die Italiener, da ist gleich San Francesco in Assisi mit der Form des lateinischen Kreuzes sowie einem mächtigen Thurme auf quadratischer Grundfläche zur Ausführung gekommen, das Gleiche gilt von Santa Croce in Florenz, San Lorenzo in Vicenza, San Francesco in Mailand, San Francesco in Pavia, San Francesco in Cascia, San Francesco in Siena, San Francesco al prato in Pistoja, San Francesco in Perugia und Santa Maria gloriosa dei Frari in Venedig, welche zudem einen hochragenden Campanile besitzt. Querhaus, dreischiffigen Chor mit Kapellenkranz sehen wir bei San Fran-

cesco in Piacenza, San Francesco in Bologna und vor Allem bei San Antonio in Padua; diese kurzweg „Santo“ genannte Minoritenkirche hat ausser zwei achteckigen Glockenthürmchen noch sechs über den Dachfirst sich erhebende Kuppeln. Deutschland's Franziskaner beobachteten die Vorschrift der Armuth häufig dadurch, dass sie bei den Langhäusern nicht dreischiffig, sondern nur zweischiffig derart bauten, wie bei Sanct Martin in Kaiserslautern, Sanct Maria in Cleve, Sanct Johannes in Brandenburg, der Basilika in Görlitz und der Hallenkirche in Cassel, wo das südliche Seitenschiff fortblieb oder wie bei Sanct Sophia in Dresden, der Basilika in Höxter und den Hallenkirchen in Fritzlar, Hamm, Ober-Wesel, Andernach, Zwolle, wo das nördliche Seitenschiff fortblieb. Auf diese Weise entstanden Bauanlagen mit einem breiten Mittelschiffe und einem schmäleren Seitenschiffe, zwar nicht symmetrisch, boten sie aber für gute Beleuchtung und practische Benutzung des Innern ganz entschiedene Vortheile. Die Franziskaner hatten die Aufgabe, dem Volke das Wort Gottes zu predigen und sobald die Kanzel an der Aussenmauer des Mittelschiffes Aufstellung fand, hatte der Redner alle Zuhörer sich gegenüber. — Es bleibt ein hohes Verdienst der Minoritenbrüder, dass sie durch Errichtung von Gotteshäusern, wie die dreischiffige gewölbte Klosterkirche in Berlin, den Gewölbebau der Basilika in Erfurt, die gewölbte Hallenkirche zu Sanct Johannes in Stettin und die Kirche zu Sanct Maria-Schnee in Wien, den Beweis erbrachten, wie man auch mit minimalem Kostenaufwande feuersichere Steindecken erreichen könne, wenn die Constructionen und Formen des gothischen Baustiles rationell durchgeführt werden. Solches war für die Aufgaben des Neubaues der Pfarrkirchen in Städten und Dörfern eine grosse Errungenschaft und auf ihr basiren in deutschen Landen im Zeitalter der Gothik Tausende von Gotteshäusern.

Architekt *Franz Jacob Schmitt* in München.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Dante. Sein Leben und sein Werk. Sein Verhältniss zur Kunst und zur Politik von **Franz Xaver Kraus.** Mit zahlreichen Illustrationen. Berlin. G. Grote. 1897. 8⁰. XII, 792 S.

Iconografia Dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur göttlichen Komödie. Von **Ludwig Volkmann.** Leipzig. Breitkopf & Härtel. 1897. 8⁰. 179 S.

Von Neuem haben wir von umfänglichen Arbeiten, welche sich mit Dante's Verhältniss zur Kunst und mit dem Einfluss Dante's auf die Kunstthätigkeit beschäftigen, zu berichten. Fast zu gleicher Zeit erschienen Kraus' grosses Werk, dieses aus erstaunlicher Erudition hervorgegangene von siegreicher Beherrschung aller Hypothesen und Resultate der bisherigen fast unübersehbaren Forschung zeugende, zugleich aber auch bedeutsame neue Ansichten in sich schliessende Compendium alles den Dichter betreffenden Wissenswerthen, und Volkmann's Iconografia, welche als eine sehr erweiterte und durchgearbeitete neue Ausgabe von des Verfassers Dissertationsschrift: „Bildliche Darstellungen zu Dante's Divina commedia" zu bezeichnen ist.

Schon im ersten Buche der Publication von F. X. Kraus fesselt ein Capitel die Aufmerksamkeit des Kunsthistorikers ganz besonders, nämlich das zehnte, welches Dante's körperliche Erscheinung und seine Bildnisse behandelt. Seit dem Ende des XIV. Jahrhunderts, so wird dargelegt, begegnen wir einem doppelten Typus von Dante-Portraits: einem, welcher den Dichter jugendlich, und einem anderen, welcher ihn in reiferen Jahren darstellt. Der erstere wird auf Giotto's Fresco im Bargello, der zweite auf eine nicht mehr erhaltene Darstellung von Taddeo Gaddi's Hand in S. Croce zurückgeführt. Bezüglich der Datirung von Giotto's Gemälde hält K. an seiner bereits früher, in Uebereinstimmung mit Frey ausgesprochenen Ansicht fest, dass sie nicht, wie Crowe und Cavalcaselle wollen, um 1300 bis 1302, sondern um 1334 bis 1337 entstanden seien. Die schwierige Frage scheint mir auch jetzt noch nicht endgiltig entschieden zu sein. Das durch die stilistischen Eigenthümlichkeiten der Fresken in der Kapelle erweckte Bedenken, dieselben in die letzten Lebensjahre des

Künstlers zu versetzen, wird durch die hierbei doch schwer zu erklärende Thatsache, dass Dante im jugendlichen Alter dargestellt ist, verstärkt. Mit Recht wird der giotteske Charakter der Zeichnung im Codex Palatinus der Florentiner Nationalbibliothek und damit die Bedeutung dieses Portraits hervorgehoben. Es verdient bemerkt zu werden, dass hier ein später vielfach missverstandenes Detail der Tracht: die unmittelbar über dem Haar getragene anliegende Mütze, ganz der aus zahlreichen Bildern aus dem Anfange des XIV. Jahrhunderts bekannten Zeittracht entspricht. Die vor der Restaurirung des Giotto'schen Frescos angefertigten Zeichnungen von Kirkup und Faltoni zeigen dagegen die Form dieser Haube entstellt. Als Vertreter des zweiten älteren Typus werden Michelino's Fresco im Dom, welches nach meinem Dafürhalten dem anonymen florentinischen Stiche doch unmittelbar als Vorlage gedient haben dürfte, die Miniatur im Codex Riccardianus 1040, die von vielen Schriftstellern besprochene sogen. Todtenmaske (Hauptexemplar in den Uffizien), welche für die Modellirung eines Künstlers im XV. Jahrhundert erklärt wird, und die dem XVI. Jahrhundert zugewiesene Neapeler Bronzebüste näherer Besprechung gewürdigt. Dem Hinweise auf die Willkür, welche die Miniaturisten in der Darstellung Dante's zeigen, folgt eine Schilderung der Erhebung derselben zum idealen Typus, wie er uns in höchster Vollendung in der Stanza della Segnatura entgegentritt.

Dante's Verhältniss zur Kunst behandelt Kraus im vierten Buch. Höchst dankenswerth erscheint hier die gleich am Anfang gebrachte Darlegung des Einflusses, welchen Kunstwerke auf des Dichters Phantasie gehabt haben. Neben den bereits bekannten derartigen Anlehnungen werden weitere festgestellt. Wichtig und überzeugend ist die Behauptung von der Beziehung mancher Bilder in der Göttlichen Komödie zu den Portalsculpturen mittelalterlicher Kirchen (z. B. David vor Saul die Harfe spielend, die Frau Welt, die Engelwache), zu Miniaturen (betreffs der Gegenüberstellung von mythologischen und biblischen Sujets wird namentlich auf Conrad von Scheyern's Codex „Mater verborum" in München aufmerksam gemacht), zu Pavimenten, ja zu Mosaiken. Als besonders von der bildenden Kunst beeinflusste Typen in dem Gedicht werden Amor, die Allegorien der Philosophie und Sapientia divina, das apokalyptische Weib und Lucifer namhaft gemacht.

Für das zweite Capitel: „Dantes Kunstlehre" war dem Verfasser schon von Janitschek in der Schrift: „die Kunstlehre Dante's und Giotto's Kunst" vorgearbeitet worden. Referent, welcher als der Erste in seinem Buche über Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance den unlösbaren inneren Zusammenhang der Renaissancekunst und der Kunst im XIII. und XIV. Jahrhundert als eine wichtigste historische Thatsache nachgewiesen und dargelegt, sowie die im Sozialen und Religiösen zu findenden Quellen der ganzen grossen Kunstbewegung offen gelegt hat, durfte wohl mit Recht verwundert sein, sich aus der Discussion ausgeschlossen zu sehen und Sätze zu lesen, wie diesen: „Ich habe in meiner ‚Geschichte der deutschen Kunst' mit vollem Bedacht den Satz aufgestellt, dass thatsächlich die Scheidung der Geister wie die der älteren und neueren Kunst-

richtung im Ausgang des XIII. und Beginn des XIV. Jahrhunderts liegt", wie Referent nicht minder darüber verwundert war, seinen Namen gelegentlich der Schilderung der Wandlungen in der Auffassung der christlichen Kunst in jenem anderen neueren Werke des hervorragenden Freiburger Gelehrten nur ganz nebenbei unter vielen anderen erwähnt zu finden. Doch liegt es ihm fern, hierüber rechten zu wollen, vielmehr möchte er seiner Freude darüber Ausdruck geben, dass sowohl Kraus, als auch Alwin Schultz in seiner „Kunstgeschichte" sich entschlossen haben, die übliche, den Zusammenhang einer grossen Entwickelung widernatürlich zerschneidende Sonderung von Mittelalter und Renaissance aufzugeben. Schultz thut dies, wie Referent es gethan, in radikalerer Weise, indem auch das XIII. Jahrhundert als erste Phase mit einbezogen wird, während Kraus erst durch Giotto das Neue begonnen werden lässt. Ich muss demgegenüber bei meiner Ansicht verharren. In dem Byzantinismus der toscanischen Maler im XIII. Jahrhundert bis auf Cimabue lebt bereits ganz ersichtlich dieses Neue, welches gleichzeitig in einer primitiven nationalen, Giotto vorbereitenden Kunstrichtung sich geltend macht. Die erneute Anknüpfung an byzantinische Vorbilder in der Malerei geht ebenso wie die Anknüpfung an die Antike in der Plastik daraus hervor, dass dem Bedürfniss lebendigen künstlerischen Ausdruckes das technische Vermögen noch nicht entspricht, und die Künstler, ganz ähnlich wie die Griechen in den Anfängen ihrer Kunstentwickelung, ihre Ausdrucksmittel den Beispielen älterer, technisch mehr entwickelter fremder Kunstrichtungen zu entnehmen sich gezwungen sahen. Mit Giotto tritt schon die zweite Phase ein, in welcher man der fremden Anleitung nicht mehr bedarf, sondern sich mit Sicherheit bereits selbständig auszudrücken weiss, d. h. ein unmittelbares Verhältniss zur Natur gewonnen hat.

Von diesem Gesichtspunkte aus vermag ich die Bedeutung Dante's für die Entstehung der Renaissancekunst und seinen Einfluss auf Giotto nicht so hoch anzuschlagen, wie Kraus es thut. Vielmehr erscheinen mir Dante und Giotto als Parallelerscheinungen, beide aus der grossen socialen und religiösen Bewegung des XII. und XIII. Jahrhunderts hervorgegangen und den Ideen derselben, der Eine als Dichter, der Andere als Maler, künstlerischen Ausdruck verleihend, wobei es aber höchst bedeutsam im Hinblick auf die weitere Entwickelung der Künste dünken muss, dass als das entscheidend Charakteristische in der Begabung auch des Dichters das Bildnerische hervortritt. Der bildenden, nicht der dichtenden Kunst sollte die Zukunft gehören.

In den folgenden Capiteln behandelt K. die Illustration der Commedia. Es liegt in dem Stoff begründet, dass für die Eintheilung desselben ähnliche Gesichtspunkte massgebend wurden, wie bei Volkmann und Bassermann. Da wir schon früher (Bd. XX, 310) auf die wichtigsten Thatsachen aufmerksam gemacht haben, möge es hier genügen, zu sagen, dass sowohl durch Kraus als durch Volkmann — dessen Verdienste hier ganz besonders hervorgehoben seien — und Bassermann alles wichtige Material gesammelt und übersichtlich geordnet worden ist und die historischen wie

ästhetischen Hauptthatsachen mit Sicherheit festgestellt wurden. Weiterer Forschung bliebe nur noch die freilich nicht bedeutungsvolle Aufgabe, zu ergründen, in wie weit eine Entwickelung einzelner wichtiger Typen und ein Zusammenhang zwischen den einzelnen Illustratoren anzunehmen wäre. Beiläufig hervorheben möchte ich die von K. mitgetheilte Ansicht Venturi's, dass die älteren Miniaturen des berühmten Codex Urbinat. Vat. von dem in Ferrara thätigen Guglielmo Giraldi, gen. il Magro (1443—1477) gefertigt seien. Den Abschluss seiner Betrachtungen macht K. mit dem Capitel, welches die Inspiration der Künstler durch Dante behandelt. Hier wird zunächst Giotto erwähnt: mit Recht wird die Annahme, das Jüngste Gericht in Padua weise auf directen Einfluss der Commedia hin, zurückgewiesen; ob die Franciscusallegorien in Assisi von Dante inspirirt worden sind, scheint mir auch jetzt sehr zweifelhaft, da sie dem Stile nach doch nicht als späte Werke Giotto's aufzufassen sind. Guariento's und Tintoretto's Paradies im grossen Rathssaal im Dogenpalast wird kurz angeführt, dann folgt eine Betrachtung der Darstellungen der Jüngsten Dinge, unter denen nur Orcagna's Hölle in S. Maria novella den ganz directen Anschluss an Dante's Commedia zeigt. Die geistige Beziehung von Signorelli's Fresken in Orvieto, Michelangelo's Jüngstem Gericht — bezüglich der Annahme, Michelangelo habe Zeichnungen zur Commedia geschaffen, äussert der Verfasser Bedenken — und, was besonders wichtig erscheint, von Raphael's Wandgemälden in der Stanza della Segnatura zu Dante's Anschauungen wird dargelegt und zum Schluss auch die neuere Kunst berücksichtigt.

So spielt denn auch die bildende Kunst in dem reichhaltigen und reich belehrenden Werke des unermüdlichen Forschers, dem auch das Repertorium immer erneut zu Dank für seine weite Gebiete umspannenden Mittheilungen verpflichtet ist, eine bedeutsame Rolle. Aber nicht allein die ihr gewidmeten Capitel, sondern alle anderen Ausführungen in „Dante“ sollten von den Kunsthistorikern zum Gegenstand sorgsamen Studiums gemacht werden. *H. Thode.*

Malerei.

Arthur Haseloff. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 9. Heft. Strassburg, Heitz. 1897. 8⁰. 377 S.

Eine Hauptthätigkeit des mittelalterlichen Kunstforschers wird noch lange das Gruppiren der Kunstwerke bleiben. Es entspricht dies dem Zusammensuchen des Werkes eines Künstlers in den nachmittelalterlichen Jahrhunderten. Die geringe Masse wirklich brauchbarer urkundlicher Ueberlieferungen über die Kunst der älteren Jahrhunderte genügt nicht, eine Ordnung herzustellen und einen Einblick in den Gang der Entwickelung zu erhalten. Es kann dies nur geschehen, wenn man das gesammte Material, besonders auch das reicher erhaltene, aber so sehr zerstreute der

Kleinkunst nach Formensprache und Ikonographie in Gruppen theilt, die zunächst gross, sich allmählich wieder in kleinere Unterabtheilungen verzweigen werden. Hat man eine gewisse Summe derartig zusammengehöriger Werke gesammelt, so wird sich meist an irgend einer Stelle ein Ansatzpunkt zur Datirung und Localisirung finden.

In eine für die deutsche Kunst wichtige, für die Dichtkunst und Sculptur wichtigste Zeit hat Haseloff hineingegriffen bei seiner Zusammenstellung von illustrirten Handschriften einer thüringisch-sächsischen Malerschule, deren Anfänge und zugleich glänzendste Vertreter in die Zeit des Landgrafen Hermann von Thüringen fallen. Er folgt dabei methodisch in vieler Beziehung der Arbeit Vöge's über eine deutsche Malerschule um die Wende des X. Jahrhunderts, verfolgt aber etwas abweichende Principien in der Zusammenschiebung des Materials.

Seine Ableitungon sind folgendermassen: Innerhalb einer Zahl von 16 eng verwandten Handschriften trennt er drei Reihen; zur ersten gehören zwei Psalterien in Stuttgart und in Cividale, die für den Landgrafen Hermann von Thüringen gearbeitet sind und eine Reihe anderer, bei denen es nahe liegt, dass sie ebenfalls für dessen Hof bestimmt waren. Wo sie aber hergestellt sind, wird aus keinem äusseren Zeichen ersichtlich. Bei einer zweiten Reihe ist weder Ursprungs- noch Bestimmungsort nachzuweisen. Eine dritte, etwas jüngere, deutet auf die Hildesheimer Gegend. Diese äusseren Anhaltspunkte im Zusammenhang damit, dass andere Miniaturen und Malereien des XIII. Jahrhunderts, die eine directe Beziehung zu Hildesheim haben, starke Verwandtschaft mit den drei Reihen zeigen, dass eine 1214 in Magdeburg gemalte Handschrift, ein Missale des Braunschweiger Domes, endlich auch die Wandgemälde der Liebfrauenkirche in Halberstadt, des Braunschweiger und des Magdeburger Domes sich als gleichzeitig und eng verwandt ergeben, berechtigten, von einer thüringisch-sächsischen Schule zu reden.

Nun sucht der Verf. die Handschriften der vorangehenden Zeit des XII. Jahrhunderts in Sachsen zusammen, um zu sehen, ob aus diesen sich die Eigenthümlichkeiten seiner Schule ableiten. Doch findet er keine Verwandtschaft und kommt zu dem Schluss, dass der Umschwung zu dem neuen Stil erst im letzten Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts stattgefunden hat, und dass von den wenigen Uebergangshandschriften eine in Wolfenbüttel befindliche im Jahre 1194 geschrieben ist.

Unter den Eigenthümlichkeiten der Schule macht sich zunächst als wichtiger Factor eine starke Beeinflussung durch byzantinische Vorbilder geltend, sowohl in der Ikonographie als auch im Stil. Die Byzantinismen treten in dieser Zeit nicht zuerst auf, aber sie erreichen ihren Höhepunkt; nicht in der Weise, dass man von directen Copien reden kann, sondern durch eine innige Verschmelzung byzantinischer Typen, Anordnungen, Gewänder mit abendländischen Elementen. Da es an schlagenden Beispielen fehlt, wo sich die Bilder dieser Schule mit byzantinischen Darstellungen vollständig decken, so merkt man dem Verf. zuweilen eine gewisse Scheu

an, den byzantinischen Einfluss mit voller Stärke zu betonen. Nichtsdestoweniger ist die Durchsetzung des Materials mit byzantinischen Elementen so stark, dass sie Keinem, der die dem Buche reichlich beigefügten Tafeln durchmustert, entgehen kann.

Bei dem Nachgehen nach den byzantinischen Bestandtheilen kommt der Verf. auf Westfalen als den Punkt, wo sie in jener Zeit am eindringlichsten auftraten. Dort scheint der Kern für den Umschwung gewesen zu sein und von dort hat auch gewiss eine Einwirkung auf die sächsische Gruppe stattgefunden. Auch ein anderes Element, die starke Unruhe und Eckigkeit in der Bewegung der Gewänder, erreicht in Westfalen ihren Höhepunkt. Was von rheinischen Handschriften der Zeit erhalten ist, deutet eher auf eine Beeinflussung derselben durch die sächsische Schule als umgekehrt.

Dagegen fehlt es vom Westen her nicht ganz an französischen Einwirkungen. Solche offenbaren sich in einzelnen der Kalenderbilder, in wenigen ikonographischen Typen, zuweilen auch in der Ornamentik und in der Auswahl der Bilder, am meisten in dem Psalter Hermann's in Cividale, der zu den frühesten Erzeugnissen gehört. Stärker aber sind die französischen Einflüsse in einer Gruppe, die auch von der sächsisch-thüringischen Schule abhängig erscheint und die vermuthlich in der Gegend von Bamberg und Würzburg localisirt werden kann.

Wir kommen also durch diese Untersuchung zu einer besseren Erkenntniss des Ineinandergreifens der verschiedenen Factoren, wir werden dadurch auch zu einer besseren Ortsbestimmung und zur Feststellung der Landestheile kommen, die in den einzelnen Zeiten auf künstlerischem Gebiet massgebend waren. Gegenüber Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei findet schon durch Haseloff's Forschungen eine starke Verschiebung des Schwerpunktes nach Norden statt, war doch auch die Sculptur in den sächsischen Landen in dieser Zeit die bedeutendere gegenüber dem Süden.

Fast alle Handschriften der Schule sind Psalterien, und es wird uns dadurch zugleich eine auf deutschem Gebiet neue Erscheinung vorgeführt: das reich ausgestattete Gebetbuch vornehmer Personen, das bis dahin nur vereinzelt vorkam, während früher das Schmuckbedürfniss sich in erster Linie auf die Evangelientexte concentrirte.

Die Detaillirung, die der Verf. seiner Abhandlung zutheil werden lässt, die Wiederholung ähnlicher Aufzählungen bei den verschiedenen Handschriften mögen eine Reihe von Lesern abschrecken, zu einem Tadel berechtigen sie nicht. Denn gerade bei einem Thema, an dem noch viele Fragen offen bleiben, und in das sicherlich eine ganze Anzahl anderer Arbeiten eingreifen werden, war es nöthig, das Material völlig klar vorzulegen. Bei der Art, wie die Handschriften hier analysirt werden, ist jeder Forscher im Stande, sich zu orientiren, in welcher ikonographischen Form eine jede Scene unter den behandelten vorkommt. Er wird nicht nöthig haben, bei jeder Gelegenheit wieder zu den Originalen greifen zu müssen. Ein ausführliches Register hilft hierzu mit.

Eine grosse Anzahl photographischer Abbildungen machen die Angaben im Text anschaulich, die beiden Haupthandschriften werden fast vollständig wiedergegeben. Unbequem ist allerdings die dreifache Faltung jeder Tafel, die das schnelle Uebersehen der Bilder sehr erschwert, ebenso das Fehlen der Handschriften-Angabe unter denselben, welches den Leser zwingt, immer erst das Abbildungsverzeichniss zu consultiren. Zweifellos ist das Buch ein wichtiger Baustein zur Geschichte der mittelalterlichen Malerei Deutschland's, durchaus nicht nur für die Buchausstattung, denn die Beziehungen zur Monumentalmalerei, die der Verf. an verschiedenen Stellen aufdeckt, sind äusserst enge, und ein vollkommen gemeinsamer Stil verbindet beide. *Adolph Goldschmidt.*

Zeitschriften.

Archivio storico dell' Arte diretto da Domenico Gnoli. Serie seconda, Anno III, 1897. Roma, Danesi editore. 1897. XXVIII und 491 SS. gr. 4⁰ mit zahlreichen phototypischen Illustrationen.

Der vorliegende Jahrgang des Archivio beginnt mit „Leonardostudien" von E. Müntz. Sie behandeln den Einfluss des grossen Meisters auf die Schule seiner Heimath und die deutschen und niederländischen Maler. Was den ersteren betrifft, so weist der Verfasser betreffs des Verhältnisses, in dem Leonardo zu Verrocchio, nicht als sein Schüler, sondern als sein Vorbild stand, auf seine früheren Ausführungen in der Revue des deux mondes und der Gazette des beaux arts hin, um sodann die einzelnen gleichzeitigen und späteren Werke der Florentiner Schule auf ihre Entlehnungen aus Lionardo hin durchzugehen. Und da ist es denn ausserordentlich interessant und lehrreich, den Constatirungen des Verfassers zu folgen. Wir finden, wie Botticelli, Filippino Lippi, Lorenzo di Credi, Piero di Cosimo, Fra Bartolommeo bis auf Michelangelo und Raffael herab ihm mehr oder weniger tributär werden, nicht zu sprechen von Andrea del Sarto, Bugiardini, Pontormo, Ridolfo Ghirlandajo (des letztern Kreuztragung befindet sich nicht mehr, wie angegeben, im Palazzo Antinori, sondern in der Nationalgalerie zu London, die Verlobung der h. Katherina aus S. Jacopo di Ripoli aber ist in das Collegio della Quiete übertragen). — Wenn auch nicht so häufig und so unmittelbar wie die Entlehnungen der Florentiner Meister, sind diejenigen der nordischen Schulen. Müntz weist deren bei Dürer (Barberinibild, die Knoten, Groteskköpfe in verschiedenen Museen, der Ritter und der Tod, u. s. w.), bei Holbein (Abendmahl in Basel), bei Lucas van Leyden (Zeichnungen im British Museum), B. van Orley (Madonna in Antwerpen) und Anderen nach.

P. Fontana giebt eine Studie über die Kirche S. Sepolcro in Mailand. In dem ersten (bisher allein erschienenen) Theile derselben prüft er die urkundlichen und litterarischen Quellen, die über die Geschichte des Baues berichten, und kommt zu dem Ergebniss, dass die von Erzbischof Anselmus IV.

im Jahre 1100 dedicirte h. Grabkirche blos die Erweiterung, bezw. Umwandlung eines an deren Stelle bestandenen älteren Baues gewesen sein könne. Nach den mannichfachen Umwandlungen, denen die Kirche wiederholt, am gründlichsten zur Zeit des Erzbischofs Federigo Borromeo, unterworfen wurde, erscheint es sehr gewagt, ihr Inneres auf Grund der Nachrichten, die wir über dessen ursprünglichen Zustand besitzen, auch nur in Worten reconstruiren zu wollen. Der Verfasser behält sich vor im zweiten Theil seiner Studie den Bau in seinem gegenwärtigen Bestande mit besonderer Rücksicht auf die Anlage der Krypta zu beschreiben und seine Ansicht über dessen ursprüngliche Form darzulegen.

Der nächste Artikel bringt den Schluss der Beschreibung der Kunstwerke von Spello aus der Feder Giulio Urbini's, deren Anfang wir im vorigen Jahrgange des Archivio bei dessen Besprechung erwähnt haben. Es sind namentlich die Schätze der Kirchen S. Andrea und S. Lorenzo, mit denen uns der Verfasser ausführlich bekannt macht. Die sonstigen, minder wichtigen Sehenswürdigkeiten Spello's werden in einem etwas gar zu reisehandbuchmässigen Tone absolvirt. Eine sehr vollständige Bibliographie der Locallitteratur schliesst die Arbeit Urbini's.

Giac. Boni berichtet über die Wiederaufrichtung eines römischen Grabmonumentes aus der Zeit Trajan's in der bei S. Agnese fuori gelegenen Villa des Barons A. Blanc. Die Reste desselben waren vor etwa zwanzig Jahren in der Nähe von Tor di Quinto ausgegraben worden. Es ist ein einfacher Rundbau ohne anderen Sculpturschmuck als einen arabeskirten Fries. Die Dedicationsinschrift fehlt.

C. de Mandach beschreibt ausführlich das gemalte Glasfenster mit Scenen aus der Legende des h. Antonius, das dessen Kapelle in der Unterkirche von Assisi schmückt. Die beigegebenen Abbildungen sind leider wieder so schlecht ausgefallen, dass aus der Mehrzahl derselben absolut nichts zu entnehmen ist. Die rechte Hälfte des Fensters ist dem Stile der dargestellten Scenen nach offenbar später als die linke und das Rund im Giebel des Bogens. Betreffs der Künstler unseres Fensters beweist der Verfasser, dass sie den im Archiv von S. Francesco zu Assisi bewahrten Tractat des Antonius da Pisa über Glasmalerei gekannt, zum mindesten nach dessen Regeln verfahren hätten. Eine Bestimmung ihrer Persönlichkeit ist indess nicht möglich, — gewiss nur, dass ihr Werk den charakteristischen Stempel der Zeit und Schule Giotto's trägt.

In einem „Giovanni Morelli e la critica moderna, a proposito della nuova edizione italiana delle sue opere“ überschriebenen Artikel giebt G. Frizzoni aus Anlass der durch ihn selbst besorgten italienischen Ausgabe der Studien Morelli's über die Galerie Borghese und Doria-Pamphili einen in erster Linie für die italienischen Leser berechneten Ueberblick über die Prinzipien der Morelli'schen Kunstkritik, sowie ihre hauptsächlichsten Ergebnisse, und macht sodann auch auf einige Irrthümer aufmerksam, in die der Meister bei manchen seiner Bestimmungen verfallen war, und die seither, dank einer vorurtheilslosen Kritik, berichtigt worden sind. Ein

weiteres Eingehen auf die Ausführungen des Verfassers erscheint hier nicht geboten, da die Leser des Repertoriums mit den Erörterungen und Controversen, die sich an den Namen Morelli's knüpfen, durchaus vertraut sind.

Federico Hermanin führt uns das in einen Seitenraum der Krypta des Domes von Borgo San Donnino relegirte Grabmal des Heiligen, der dem Orte seinen Namen gegeben hat, vor, und erkennt in dem bisher unbeachteten, mit Reliefs aus dem Leben des h. Donninus und seiner Statuette auf dem Deckel des Sarkophags geschmückten Werk eine Jugendarbeit Tommaso Cazzaniga's, des Schöpfers des Grabmals Brivio in S. Eustorgio zu Mailand. Die genaue stilistische Analyse der beiden Werke, die d. V. durchführt, ergiebt in der That eine Reihe analoger Eigenthümlichkeiten bei beiden, die seine Ansicht betreffs des Künstlers sehr plausibel machen. Leider sind die mitgetheilten photographischen Reproductionen zu unvollständig und zu wenig gelungen, als dass sie dem Leser ein Nachprüfen der Beobachtungen und Aufstellungen d. V.'s ermöglichen würden. Bei dem stilkritischen Vergleich, den derselbe zwischen der Manier Cazzaniga's und G. Ant. Omodeo's anstellt, verfällt er übrigens in den Irrthum, dazu vorzugsweise zwei Sculpturwerke heranzuziehen, die gar nicht dem letztgenannten, sondern den Mantegazza oder ihrer Schule angehören, nämlich das Rundrelief des Presepe vom Grab der hh. Marius und Martha im Museo archeologico der Brera und die Pietà in der Lünette der Thür, die in der Certosa von Pavia aus dem rechten Querschiff in den kleineren Kreuzgang führt (vgl. Beltrami, Guida della Certosa p. 166 und Cicerone, 7. Aufl. II. Theil S. 111. b).

Den hervorragendsten Werken der k. Gemäldegalerie zu Turin, sowohl denen italienischen, als deutschen und niederländischen Ursprungs (an letzteren ist die Pinakothek reicher als irgend ein anderes ähnliches Institut Italien's) widmet E. Jacobsen zwei ausführliche Artikel, deren ausgiebige und diesmal — für unsere Zeitschrift leider ausnahmsweise — gute Illustrationen besonders hervorzuheben sind.

Girol. Biscaro giebt auf Grund urkundlicher Belege aus dem Notariatsarchiv zu Treviso werthvolle Aufschlüsse über die Arbeiten, die Pietro Lombardo sammt seinen Söhnen für den dortigen Dom ausführte. Hiernach entstand das Grabmal des Bischofs Giovanni (Zanetti) in den Jahren 1485—88 und die Arca für die Reliquien der hh. Theonistus, Tabra und Tabratta von 1485—1506. Das letztere pompöse Werk, das den Hochaltar schmücken sollte, wurde in den vielfachen Restaurationen und Umwandlungen, die er in den folgenden Jahrhunderten erlitt, fast ganz vernichtet. Nur die Vorderseite der Arca mit den Reliefhalbfiguren der drei Märtyrer in Pilasterumrahmung hat sich noch an der ursprünglichen Stelle erhalten. Damit wird das Oeuvre Pietro's um ein bisher unbekanntes, authentisches Werk vermehrt (auch die neueste Ciceroneausgabe weiss noch nichts davon). Eine Lesekanzel, die Pietro auch ausgeführt hatte, existirte noch ein Jahrhundert später, ist aber seither spurlos verschwunden. Ausserdem hatte er den Umbau und die Einwölbung der Chorcapelle

(nicht des ganzen Domes, wie bisher auf Grund der Angaben Temanza's behauptet wurde!) übernommen, und sie auch — nach dem Zwischenfall des Einsturzes ihrer Kuppel im September 1486 — allerdings erst 1506 zu Ende geführt. Sein Sohn Tullio hatte um dieselbe Zeit die Kapelle der Scuola del Santissimo Sacramento, rechts am Dom, erbaut; an ihrer Decoration wurde indess noch bis 1515 gearbeitet. Der Aufsatz Biscaro's erhält besonderen Werth durch die Mittheilung der betreffenden Urkunden in ihrem Wortlaute.

Der gelehrte Livorneser Architekt A. Nardini Despotti Mospignotti, den Fachkreisen wohlbekannt durch seine ergebnissreichen Studien über den Campanile und die Kuppel des Florentiner Domes, giebt in einem „L'architettura ionica in relazione a quelle dei popoli ariani dell' Asia anteriore“ überschriebenen längeren Artikel eine Probe aus einem grösseren Werke, dessen Veröffentlichung bevorsteht, und in dem er den Ursprung der Baukunst in Italien und ihre Umwandlungen bis zur Renaissance behandelt. Da der Gegenstand des in Rede stehenden Aufsatzes durchaus in das den Spalten des Repertoriums verschlossene Gebiet der klassischen Archäologie gehört, so müssen wir uns begnügen, hier auf die gründlichen Ausführungen des Verfassers hingewiesen zu haben.

Von der Baugeschichte der Kirche und des Klosters S. Giovanni in Monte zu Bologna handelt auf Grund litterarischer und archivalischer Quellen ein Artikel Franc. Malaguzzi-Valeri's. Das Innere der schon 1060 urkundlich vorkommenden Kirche stammt im Wesentlichen seiner heutigen Gestalt von einer Reconstruction des Jahres 1286 (die Seitenkapellen wurden erst 1440 hinzugefügt). Von ihr hat sich auch am Aeusseren die Chorpartie sowie der hübsche Backsteincampanile noch unversehrt erhalten. Von 1442—73 wurde der Chor durch Anfügen einer Kapelle verlängert und eine neue Façade vorgebaut (durch Domenico Berardi aus Carpi) und 1517 die Kuppel durch Arduino Ariguzzi errichtet (er ist auch der Erbauer der Kapelle der heiligen Cäcilia am Ende des linken Querschiffs, 1514). Die Anlage der jetzigen Klostergebäude stammt erst von 1543 und ist ein Werk des Antonio Morandi, il Terribiglia, nicht seines gleichnamigen Neffen Francesco, Erbauers des Archiginnasio, 1562 (fälschlich ist ihm sonach auch noch in der letzten Ausgabe des Cicerone S. 347 f. der Klosterhof von S. Giovanni in Monte zugeschrieben).

G. Carotti berichtet über die von ihm entdeckten Fresken im Oratorium des vom Cardinal Branda Castiglione dem Jüngeren gestifteten Collegiums in Pavia unter Mittheilung von Photographien derselben. Ihre Entstehung im Jahre 1475 ist durch eine Inschrift fixirt, die den Stifter, aber leider nicht auch den Künstler nennt. Doch weist sie ihr Stilcharakter der von Padua beeinflussten altlombardischen Schule zu, als deren Hauptrepräsentant Vinc. Foppa gilt, ehe sie durch Leonardo in andere Richtung gelenkt wird. Aehnlich, wie die Wandgemälde der Capp. Portinari, erscheinen auch die neu aufgedeckten Fresken eher als das Product der Schule des Meisters; seine eigene Hand scheint darin nur in

wenigen Einzelnheiten nachweisbar. Immerhin werden durch die Entdeckung Carotti's die spärlichen Zeugnisse der altlombardischen Monumentalmalerei um ein nicht unbedeutendes Spezimen vermehrt. Im Anhang giebt Carotti das urkundliche Material, das auf die in Rede stehende Richtung Bezug hat.

Zu seiner im Jahrgang 1895 S. 274 ff. veröffentlichten Monographie über den in Piemont thätigen Bildhauer Matteo Sanmicheli (s. Repertorium XIX, 486) bringt Alessandro Vesme einige Ergänzungen, wonach es nun urkundlich erwiesen erscheint, dass er der Sohn Bartolommeo's und Vetter Michele's gewesen sei. Der Erstere (geb. 1426) war in hohem Alter mit seinem Sohne um 1510 von Verona nach Casalmonferrato übergesiedelt, wo er schon 1512 starb. In jüngeren Jahren (1486) finden wir ihn sammt seinem Bruder Giovanni, dem Vater Michele's, an der Loggia del Consiglio in Verona beschäftigt. Auch ein zweiter Sohn, Paolo, ist von 1517—1559 daselbst als „Lapicida" nachweisbar.

Mario Menotti behandelt in drei Artikeln, die sich über mehr als hundert Seiten erstrecken, die künstlerische Thätigkeit Van Dyck's in Genua (November 1621 bis Juni 1625), gelangt aber mit den neun bisherigen Capiteln seiner Arbeit noch nicht einmal zum Abschluss. Kein Wunder, — denn ausser dem eigentlichen Gegenstande müssen wir breite Excurse über Van Balen und Rubens, die Brüder De Wael, Joh. Roos, über die Pflege von Kunst und Wissenschaft in Genua, über Tizian und Paolo Veronese, Ambrogio Spinola, G. Vinc. Imperiale über uns ergehen lassen. Wir haben schon bei einer früheren Gelegenheit unserer Ansicht darüber Ausdruck gegeben, dass wir eine Monatsschrift von beschränktem Umfang nicht für den geeigneten Ort halten, um darin so breit ausgeführte Monographien zu veröffentlichen. Das Werthvollste an Menotti's Arbeit sind die zahlreichen und diesmal auch recht gut gelungenen Reproductionen Van Dyck'scher Bilder, darunter vieler weniger bekannter aus Privatbesitz.

E. Jacobsen giebt den Versuch einer neuen Erklärung von Botticelli's berühmter „Primavera". Mit Venturi und Warburg sieht er im Tode der Simonetta Vespucci den wahrscheinlichen Anlass zur Entstehung des Bildes, weicht aber in der Interpretation der Absichten seines Schöpfers von den genannten Vorgängern ab. Nach ihm ist die äusserste Gruppe rechts nicht die von Zephyr verfolgte Flora, sondern die Nymphe Simonetta aus Poliziano's Giostra, die sich vor der Verfolgung eines das Leben zerstörenden Dämons in den Schooss der neues Leben spendenden Primavera (Flora) rettet. Die mittlere, gewöhnlich als Venus gedeutete Gestalt aber wäre das Abbild der historischen Simonetta, die nach ihrem frühen Tode in den Wundergarten Flora's und der Grazien versetzt, sich dort zu neuem Leben erweckt findet. Wenn, wie ja anzunehmen ist, Botticelli von der Familie Medici den Auftrag erhielt, das Andenken an die früh Verblichene in einem allegorischen Bilde zu verewigen, so konnte er dies in der That nicht sinniger und zarter thun, als indem er sie gleichsam in den elyseischen Gefilden zu neuem Leben wiedererweckt dar-

stellte, wo alle trüben Wolken zerstreut sind (Mercur), und sie Liebe (Amor), froher Genuss (Grazien) und Lebensfülle (Flora) umgeben. Die Deutung Jacobsen's ist sehr ansprechend und löst eine Reihe von Widersprüchen, die sich bei den bisher vorgeschlagenen Erklärungen des Werkes als störend geltend machten.

Die italienischen Zeichnungen der unlängst ins britische Museum gelangten Sammlung Malcolm führt uns in einem reich und recht gelungen illustrirten Artikel Charles Loeser vor. Er leitet ihn durch einige beherzigenswerthe Bemerkungen über die sorglose Weise ein, in der Schätze dieser Art in den italienischen Museen (Florenz, Venedig) dem allmählichen Verderben ausgesetzt sind. Seine von der gründlichen Kenntniss und feinen Würdigung des Gegenstands durchdrungenen Ausführungen dürften namentlich nach ihrer negativen Seite hin manchen Widerspruch — wenigstens in zunächst betheiligten Kreisen — erregen. So spricht er z. B. die Skizze zur Abundanzia in Chantilly dem Botticelli zugleich mit dem Bilde selbst ab, zweifelt an der Authentizität aller dem Filippino Lippi attribuirten Zeichnungen, lässt von den fünfzehn als Lionardo katalogisirten Blättern nur vier als authentisch gelten, erklärt ebensoviele als echte Raffael's, reducirt die Zahl der authentischen Blätter von Michelangelo auf die Hälfte der dreissig vom Katalog als solche verzeichneten, spricht allen den Perugino's des letzteren die Authenticität ab, giebt die meisten der unter Tizian's Namen katalogisirten Blätter dem Dom. Campagnola wieder, und erkennt nur zwei davon als von Tizian's Hand an, behält endlich von den vielen im Katalog dem Correggio gegebenen Skizzen nur die beiden für die Zwickel der Domkuppel von Parma bei. Interessante Neubestimmungen, die den Beifall der Kenner finden dürften, sind die des Orpheus (No. 240 d. Kat.) als ein Jugendwerk Marcanton's, der Klage um den Leichnam Christi (No. 334) auf Andrea Solario, des Jünglingskopfes (No. 39) auf Boltraffio, des heiligen Sebastian (No. 353) auf Buonsignori (zu vergleichen mit dessen Bild im Berliner Museum).

G. Ludwig unterhält uns von einem Cyclus von Gemälden Carpaccio's, die aus der Scuola degli Albanesi (später dei Pistori) in Venedig stammen, Scenen aus dem Marienleben darstellen und sich jetzt in der Brera (2), in der Gal. Lochis in Bergamo (1), im Museo Correr (1) und in der Galerie der Akademie der bildenden Künste in Wien (2) befinden. Frimmel war der Erste, der auf die Zusammengehörigkeit der Bilder hinwies, ohne das nun von Ludwig beigebrachte urkundliche Beweismaterial noch zu kennen. Die Datirung auf einem der Bilder weist dem Cyclus seine Entstehung 1504 an, also nach denen der heiligen Ursula (1490—95) und von S. Giorgio (1502), aber vor dem von S. Stefano (1511—20). Nur das eine der Bilder (der Tod Maria in Wien) verräth die Mithilfe eines Schülers. — Im Nachhang dazu giebt der Verfasser eine Skizze der Geschichte der Scuola der Albaneser, bei S. Maurizio, wonach sie 1442 gegründet, 1447 an ihre jetzige Stelle versetzt, und nach dem in Folge der Eroberung von Scutari durch die Türken 1479 erfolgten massenhaften Zuströmen von

Albanesen nach Venedig i. J. 1498 neu gebaut wurde. Dieser Neubau der im Wesentlichen noch heute existirt, war es, der wenige Jahre nach seinem Enstehen in seinem grossen Saale im ersten Geschoss die Bilder Carpaccio's aufnahm. — Ausserdem macht Ludwig noch auf andere Kunstwerke, die sich an der Scuola befinden, zuerst aufmerksam: es sind die drei Relieftafeln mit der Madonna und den heiligen Gallus und Mauritius an der gegen Calle del piovan gelegenen Façade. Ein Vergleich mit der Madonna des Pyrgoteles in der Portallunette von S. Maria dei miracoli macht den Genannten auch als ihren Schöpfer unzweifelhaft. Dagegen lässt sich der Künstler des grossen Reliefs zwischen den Fenstern des ersten Geschosses, das die Belagerung Scutari's durch Mahomed II darstellt und 1530 entstand, nicht bestimmen. Als Kunstwerk hat es indess wenig Werth.

Mit dem vorliegenden Bande beschliesst das Archivio seine zehnjährige, unter widrigen Verhältnissen mancher Art stets ehrenvoll behauptete Existenz, — aber nur um unter verändertem Namen und anderer Redaction wieder aufzuerstehen. Wir wünschen seinem Nachfolger auf der neuen Laufbahn den gleichen Muth, dieselbe Ausdauer, wie sie der Vorfahr bewies, — und dazu etwas mehr nicht bloss moralischen Erfolg, als er diesem beschieden war. *C. v. Fabriczy.*

Ausstellungen.

Die Mailänder Ausstellung im Burlington Club.

Diese Ausstellung, die von Ende April bis Anfang Juli dauerte, bildete weniger wegen ihres Inhaltes als wegen der mustergiltigen Art, wie sie ins Werk gesetzt worden war, einen wirklichen Erfolg. Die 76 Gemälde, die hier vorgeführt wurden, stellten wohl den Hauptheil dessen, was in englischen Privatsammlungen an Werken der mailändischen Schule vorhanden ist, vor; nur die grosse Pietà Solario's aus Rossie Priory in Schottland hatte ihres aussergewöhnlichen Formates wegen nicht herangezogen werden können. Aber wenn auch die Zahl an sich bedeutender Bilder grösser gewesen wäre, so hätte damit doch noch keine ausreichende Vorstellung von dem Wesen dieser besonderen Schule beigebracht werden können. Denn wie deren Kraft vornehmlich in der Baukunst und schmückenden Plastik wurzelte — man braucht nur an den Mailänder Dom, das dortige Castell und die Certosa von Pavia zu denken —, so bethätigte sich ihr Können auf dem Gebiete der Malerei während der eigentlichen Blüthezeit, dem fünfzehnten Jahrhundert, hauptsächlich im Bereich der Monumentalmalerei, die durchaus in den Dienst der Architektur gestellt war. Wandte doch selbst Lionardo, dem das decorative Element ferner lag als irgend einem anderen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts, die Frescotechnik an, als es galt, sein Höchstes, das Abendmahl, zur Verkörperung zu bringen. Im sechszehnten Jahrhundert freilich blühte hier wie allerorten in Italien die Tafelmalerei auf; aber diese zweite Epoche der mailändischen Kunst — naturgemäss auf der Ausstellung am stärksten vertreten — lebte wesentlich von dem, was die Meister des vorhergehenden Jahrhunderts, namentlich Lionardo, ihr zur Verarbeitung überlassen hatten.

Das verhältnissmässig geringe Interesse, das die Ausstellung durch ihren Inhalt zu erwecken vermochte, wurde aber dadurch wieder ausgeglichen, dass der wie gewöhnlich sorgfältig gearbeitete Katalog sich nicht mit der üblichen kurzen Einleitung begnügte, sondern eine 80 Seiten lange ausführliche Geschichte der lombardischen Kunst, soweit sie sich zur Zeit feststellen lässt, bot. Ausserdem lag zur Benutzung der Besucher eine systematisch geordnete Sammlung von über 600 Photographieen nach Werken dieser Schule aus, so dass das ganze Material vereinigt war, um

mit dem Genuss der Kunstwerke auch deren Studium zu verbinden. Und den Engländern muss man die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass sie jede Gelegenheit, sich gründlich über einen Gegenstand zu unterrichten, bereitwillig ergreifen und mit Eifer ausnutzen, ohne sich durch das Vorurtheil, das gewöhnlich mit der Unkenntniss gepaart ist, davon abhalten zu lassen.

Dieser Katalog war von Herbert Cook, dem Sohn des bekannten Sammlers, verfasst und die Photographiensammlung gehörte demselben Herrn. Ihm ist also neben dem Comité, das die Bilder zusammengebracht hat, das wesentliche Verdienst an dem Gelingen der Ausstellung zuzuschreiben. Der Catalog wird fortan ein unentbehrliches Hilfsmittel für Jeden, der sich mit der Geschichte der lombardischen Kunst beschäftigt, bilden, denn er fasst unsere gesammte, zur Zeit freilich noch sehr lückenhafte Kenntniss über diesen Gegenstand zusammen, wird also als Ausgangspunkt für alle weitere Forschung zu dienen haben. Die Photographiensammlung aber ist durch viele und wohlgelungene neue Aufnahmen wichtiger Werke, wie z. B. derjenigen Zenale's und Butinone's, die der Club durch den Photographen Anderson in Rom hat anfertigen lassen, vervollständigt worden.

Besondere Schwierigkeiten bietet die Erforschung der mailändischen Schule dadurch, dass hier keine naturgemässe, fortschreitende Entwickelung stattgefunden hat wie in jenen Republiken, die gleich Siena und Florenz stets neue Aufgaben für die Verherrlichung des Gemeinwesens boten; sondern dass je nach der Laune und Liebhaberei des gerade regierenden Fürsten namhafte Künstler aus anderen Theilen Italien's herbeigerufen wurden, die bald wohl einen gewissen Einfluss auszuüben begannen, dann aber sich durch andere neu ankommende wieder verdrängen lassen mussten. Die selbstständige Ausbildung und feste Einwurzelung einer eingeborenen Kunst hätte lange Zeit erfordert; dem stand aber die Ungeduld der nach Pracht und Pomp sich sehnenden Herrscher entgegen. So kamen nach einander Vittore Pisano von Verona, dann der Bildhauer Michelozzo aus Florenz, endlich Bramante von Urbino und Lionardo aus Florenz nach Mailand. Die einheimischen Kräfte, die sich ihnen anschlossen, vermochten wohl ihre angeborene Eigenart nicht ganz zu verleugnen und brachten dadurch eine gewisse Einheitlichkeit in das bunte Gemisch dieser fremden Einflüsse; doch war der Wechsel in der Behandlungs- und Auffassungsweise zu häufig, als dass ein fester localer Charakter sich hätte ausbilden konnen. Erst im sechszehnten Jahrhundert, als Lionardo's Einfluss allgemein zur Herrschaft gelangt war, trat hierin ein Wandel ein. Der Staat aber hatte damals seine Macht eingebüsst und damit war auch die schöpferische Kraft innerhalb dieser Schule zurückgegangen.

Bei der Festsetzung des Planes für diese Ausstellung musste namentlich eine Entscheidung darüber getroffen werden, wie das Gebiet der Schule abzugrenzen sei. Nicht von geographischen oder historischen Gesichtspunkten sondern vernünftiger Weise von künstlerischen Erwägungen

wurde dabei ausgegangen und als Titel die Mailänder Schule nebst den angrenzenden lombardischen Schulen gewählt. Nach Osten ergab sich dabei die Adda als Grenze, Piemont aber wurde, als nahverknüpft, nicht von der mailändischen Schule losgelöst. Da aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts Wesentliches sich nicht erhalten hat, so beginnt die Reihe der Bilder mit dem muthmasslichen Eintreffen Foppa's in Mailand um 1460; die Ankunft Lionardo's um 1481 bildet einen Einschnitt; gegen 1490 beginnt sein Einfluss auf einzelne Maler der älteren Generation sich bemerklich zu machen; von 1500 ab, da der Meister bereits nach Florenz zurückgekehrt ist, beherrscht er die mailändische Schule vollständig, ja selbst die Vlamen ziehen schaarenweis über die Alpen, um seine Weise zu studiren, wie sie später es mit Michelangelo und dessen Nachfolgern thun; um 1550 ist diese Kunstweise erloschen.

Der Aufzählung der ausgestellten Bilder legen wir am besten die chronologische Reihenfolge der historischen Einleitung zu Grunde. Diejenigen Bilder aus englischem Privatbesitz, welche auf der Ausstellung fehlten, lassen sich dann leicht anreihen.

Den Beginn macht Zenale, nicht sowohl wegen der Zeit seines Auftretens — in dieser Hinsicht geht ihm Foppa entschieden voran —, als vermuthlich weil er hier, entgegen der älteren Theorie, die in ihm einen Schüler Foppa's sieht, zu einem Nachfolger des noch älteren Pisanello gemacht wird, vielleicht auch Gentile's da Fabriano. Diese Ansicht, die schon wegen des grossen Zeitunterschiedes schwer annehmbar erscheint, bedarf jedenfalls der Nachprüfung. Dass hier die Liste der Werke Zenale's, die ich 1885 in der Springer-Festschrift aufgestellt hatte, im Wesentlichen bestätigt wird, kann ich nur als erfreulich bezeichnen. Neu hinzugefügt ist ein Triptychon in der Sammlung Codagna in Mailand, vermuthungsweise ein sehr fragwürdiges Fresco in Locarno und ein (wohl richtiger) als Maniera del Bramantino bezeichnetes in der Brera. Die Verkündigungsfiguren in der Sammlung Borromeo dürften eher, wie das bekannte Brerabild mit dem anbetenden Lodovico Moro und seiner Familie, einem Nachfolger Zenale's zugewiesen werden. Nicht aufgeführt sind hier Freskenreste in S. Maria delle Grazie, Intarsien ebendaselbst und in S. Bartolommeo in Bergamo, endlich das Triptychon in S. Ambrogio. Auf der Tafel in Treviglio müssen meiner Ansicht nach auch die drei weiblichen Heiligen dem Zenale gegeben werden. Die Fresken in S. Pietro in Gessate sind nicht bereits von 1480, sondern frühestens von 1485, wahrscheinlich jedoch erst nach 1493 zu datiren. Borgognone schliesst sich doch wohl noch enger an Foppa als an Zenale an.

Auf der Ausstellung stand No. 7 (Donaldson), das dem Ambrogio de Predis fragweise zugeschriebene Bildniss einer reichgekleideten jungen Frau, ganze Figur im Profil nach links, auf dunklem Grunde, Temperamalerei auf Leinwand, Zenale am nächsten. Der Katalog weist mit Recht auf eine gewisse Verwandtschaft mit den Fresken in S. Pietro in Gessata hin, wo freilich die entsprechenden Frauengestalten eher auf Butinone hindeuten. Eine Aehnlichkeit mit Beatrice d'Este ist übrigens kaum anzunehmen.

Ein frühmailändisches Bild in der Galerie von Liverpool, der h. Ambrosius mit anderen Heiligen, unter dem Namen Gentile's de Fabriano, wird als möglicherweise Zenale gehörend bezeichnet.

Butinone. Das Bild auf Isola Bella wird hier wieder für ihn in Anspruch genommen und dabei auf zwei Werke verwiesen, die die gleiche Hand zeigen sollen: ein grosses Altarwerk beim Herzog Scotti in Mailand und ein Bild von 1505 in der Wiener Akademie No. 1125. Sicher von ihm ist der Heilige in Rund, in der Galerie von Parma. Dass er aus der Schule Squarcione's hergekommen, wird wohl richtig sein. Ihm dürfte auch die Bramantino zugeschriebene Anbetung der Hirten in der Ambrosiana gehören.

No. 2 (Col. Jekyll), eine lebensgrosse Madonna in ganzer Figur, von musicirenden Engeln umgeben thronend, mit reichem, architektonischem Hintergrunde, die Gewänder mit vergoldeten plastischen Ornamenten geziert, in welche Glasflüsse eingelassen sind; Butinone gegeben, doch eher das unselbständige Werk eines von Zenale und Lionardo beeinflussten Nachzüglers.

Foppa's künstlerische Herkunft liegt noch ganz im Dunkel. Dem Verfasser der Einleitung ist Recht zu geben, wenn er in Bezug auf die frühe Kreuzigung der Galerie von Bergamo auf einen gewissen Zusammenhang mit Pisanello hinweist; doch dürfte die Beziehung zu Squarcione noch näher liegen. Weshalb hier wie bei Frizzoni nur die Kirchenväter und die kleinen Medaillons mit Heiligen darunter in S. Eustorgio dem Foppa gegeben werden, die Hauptdarstellungen aber, die so viel Verwandtschaft mit ihm aufweisen, nicht, lässt sich schwer absehen.

Die beiden kleinen Bilder No. 3 und 4 (beide Conway), eine Madonna und ein Schmerzensmann, boten bezeichnende Proben seines Könnens.

Eine Madonna mit Engeln bei Sir Francis Cook wird als nicht genügend gesichert bezeichnet.

Bei seinem Mitarbeiter Brea von Nizza werden noch angeführt ausser dem von Mary Logan ihm zugewiesenen Justus de Allemagna des Louvre, ein Altarbild von 1513 in S. M. del Castello in Genua und ein noch späteres Werk in dem Museum von Lucca.

Borgognone wird nach Crowe und Cavalcaselle's Vorgang in nähere Verbindung mit Zenale als mit Foppa gebracht, wenn auch des Letzteren Einfluss nicht geleugnet wird. Seine Thätigkeit wird in drei Perioden getheilt, deren mittlere seine Arbeit für die Certosa 1488 bis 1494 umfasst. In diese wird wohl auch der kreuztragende Christus mit Karthäusermönchen in der Akademie von Pavia fallen, worauf der Sculpturenschmuck der Mittelthür der Certosa (1497 bis 1501 ausgeführt) noch fehlt. In der Zeit von 1498 bis 1500, da er im Lodi arbeitet, wird der stärkste Einfluss Lionarodo's auf ihn bemerkt. Das Fresco von S. Simpliciano ist Cook geneigt, mit Beltrami spät, gegen 1517, anzusetzen. Mit Crowe und Cavalcaselle erkennt er auch einen gewissen Einfluss, den Borgognone auf Luini ausgeübt hat, an.

Das Bild der Ausstellung Nr. 1 (Lord Aldenham, 1894 noch Samm-

lung Gibbs), der h. Augustin mit einem Donator, zeigt den Künstler von der besten Seite. Der andere Flügel befindet sich im Louvre.

Sonst noch bei Sir Charles Turner eine Madonna mit Heiligen, ehemals in der Sammlung Habich. Die von Waagen angeführten Bilder sind nicht mehr festzustellen. Von den Bildern der Nationalgalerie spricht Cook mit Recht die beiden Flügel mit den zahlreichen Portraits dem Meister ab.

Bevilacqua, dem vermuthungsweise eine Madonna mit Heiligen von 1509 in der Incoronata zu Lodi gegeben wird, war durch das Bild Nr. 8 (Conway), eine Madonna mit zwei musicirenden Engeln, in charakteristischer Weise vertreten.

Die einem anderen Schüler Foppa's, dem Ferramola, in der Sammlung des Sir Francis Cook beigelegte Madonna wird als nicht genügend sichergestellt bezeichnet.

Civerchio kann doch nicht wohl, wie hier geschieht, mit den Fresken in S. Eustorgio in Zusammenhang gebracht werden, allein auf die Notiz des späten Lomazzo hin. Nr. 68 (Baillie-Hamilton), eine Madonna auf incrustirtem Marmorthron, war ihm hier zugeschrieben. Ausserdem wird von ihm eine Madonna mit vier Heiligen (Samml. Drax, ehemals beim Earl Dudley, 1894 ausgestellt) angeführt.

Dem Werk des Bramante wird ein Eccehomo beim Grafen Cesare del Mayno in Mailand sowie der kürzlich im mailänder Castell aufgedeckte Argus, in Fresco, zugeschrieben, den Müller-Walde in seinem Uebereifer Lionardo hatte geben wollen.

Bramantino's Weichheit kann nicht wohl auf Zenale zurückgeführt werden; dass die Anbetung der Hirten in der Ambrosiana, gerade wegen ihrer Härte und Eckigkeit, eher auf Butinone weist, wird hier richtig bemerkt. Ausser der schönen Anbetung der Könige bei Lady Layard in Venedig und einer Beweinung Christi im Wiener Kunsthandel werden ihm noch in Hertford House das Fresco mit dem jungen Massimiliano Sforza und der Putto mit den Trauben zugeschrieben. Der Fries mit Profilbildnissen Nr. 9—14 (Willett), wozu noch 27 andere in derselben Sammlung gehören, ferner eines in der Sammlung Conway und zwei in der Schweiz, scheint den Costümen nach aus einer späteren Zeit als dem Ende des XV. Jahrhunderts zu stammen und wird wohl überhaupt einer anderen Schule als der mailändischen angehören.

Wohl das grösste Räthsel innerhalb der lombardischen Kunst bildet zur Zeit die Gestalt des Ambrogio de Predis, der bereits 1482 als Hofmaler Lodovico il Moro's vorkommt und 1506 zuletzt erwähnt wird. Cook fügt der Liste seiner Werke ein weibliches Bildniss beim Baron Alphons Rothschild in Ferrières, ein männliches Bildniss von vorn, bei Sir Francis Cook (hier ausgestellt), einen Theil der Miniaturen des Sforza-Gebetbuchs im Britischen Museum und namentlich die beiden vielumstrittenen Bildnisse der Ambrosiana sowie die londoner Vierge aux rochers hinzu; letztere auf Anstoss Berenson's und mit einer ausführlichen, diesem Verzeichniss einverleibten Begründung. Danach würde Preda eine Hauptrolle innerhalb

der Schule zu spielen haben, namentlich wenn ihm ausser den hart ausgeführten Profilköpfen auch alle jene Bilder zugeschrieben werden sollten, die sich an die londoner Vierge aux rochers anreihen. Dieser Schritt ist hier nicht gethan, dürfte sich aber als unvermeidlich erweisen. Doch betrachten wir zunächst die Bilder der Ausstellung.

No. 5 (Morrison), Foppa zugeschrieben, Profilbildniss eines bartlosen Mannes von etwa 50 Jahren, auf schwarzem Grunde mit ziemlich stark aufgetragenen Lichtern modellirt, mag ein früher Preda sein. — No. 51 (Lippmann), das Bildniss der Bianca Maria, ist ein sicheres Werk von ihm. Der Zusammenhang mit dem Zenale gegebenen Brera-Bilde, welches Lodovico il Moro mit seiner Familie in Verehrung der Madonna zeigt, wird durch Nr. 49, die von 1494 datirte Halbfigur eines jungen Mannes (Fuller-Maitland, seitdem für die Nationalgalerie erworben), bestätigt. — Diesem Bilde wiederum schliesst sich Nr. 50 (Sir Francis Cook) an, das Bildniss eines jungen Mannes, bisher Boltraffio zugeschrieben. Rühren diese beiden letzteren wirklich von Preda her, und somit auch das genannte Brerabild, so ist er auch der Maler der Madonna Litta in St. Petersburg und der sich an diese anschliessenden Bilder, das kleine Andachtsbild Nr. 6 (Donaldson) ist aber vielleicht dann ein frühes, noch schüchternes Werk von ihm. No. 69 (Shee) Madonna, Luini zugeschrieben, reiht sich als eine freie und ganz schwache Nachahmung nach ihm an.

Die Frage nach dem Verfertiger der Madonna in der Felsengrotte in London wird ihrer Entscheidung wesentlich näher gebracht werden, sobald die beiden Engelgestalten, die die Flügel des Bildes in S. Francesco bildeten, aus dem Besitz des Herzogs Melzi in den der Nationalgalerie, für die sie gekauft sein sollen, übergegangen sein werden. Denn sie sollen die gleiche Hand wie das Hauptbild zeigen und von Preda herrühren.

Dann wäre das Lionardo'sche Original schon frühzeitig durch die Copie ersetzt worden und diese stellte eine freie Umdichtung dar, wie z. B. Luini's h. Familie in der Ambrosiana nach Lionardo's Carton der Anna selbdritt. Dafür spräche auch, dass die meisten Copien nach dieser allgemein zugänglichen und nicht nach jener Version hergestellt sind, welche sich jetzt im Louvre befindet.

Ein männliches Bildniss bei Mrs. Austin, junger Mann mit Medaille. sieht weit mehr nach einem Cesare de Sesto aus.

Zu Boltraffio's Werk fügt Cook ein kürzlich für das Zürcher Museum erworbenes männliches Bildniss, und das Bildniss eines Mitgliedes der Familie Casio beim Herzog von Devonshire (hier ausgestellt) hinzu; das einst von Waagen so hoch gepriesene Bild, jetzt im Besitz von Mrs. Smith-Barry in London, erklärt er gleich Cl. Phillips für ein Pasticcio. Der Zuweisung der Belle Ferronière an Boltraffio kann ich mich keineswegs anschliessen; sie stammt von derselben Hand wie die Madonna Litta, somit von demjenigen Schüler, der Lionardo am nächsten stand, mag er Ambrogio de Predis oder ein Anderer gewesen sein.

Auf der Ausstellung waren Nr. 46, das schöne Bild des Herzogs von

Devonshire, von ihm, ferner Nr. 47 (Earl of Elgin) der junge Mann mit dem Pfeil (Lionardo zugeschrieben), Nr. 47a. (Ellis) Narziss, mit dem Uffizienbilde übereinstimmend, doch wohl nicht ganz so fein, Nr. 48 (Mond) männliches Bildniss, sehr verdorben und daher kaum zu beurtheilen.

Eine Madonna unter den Unbekannten, No. 66, früher Cesare de Sesto zugeschrieben, geht wohl auf Boltraffio's Schule zurück.

In Solario ist mehr von Bellini's Einfluss wahrzunehmen als von dem Bramantino's. No. 20 (Salting) Madonna ist doch wohl nur nach ihm, No. 21 dagegen (Richter) Madonna, das Christkind anbetend, ein bezeichnendes frühes Werk, das ihm ohne Fragezeichen gelassen werden sollte. Eines der interessantesten Bilder der Ausstellung war Nr. 22 (Kay) Verkündigung von 1506, von lebhaftem Colorit und sehr feiner Durchführung, mit einer hundert Jahre später in die Fensteröffnung hineingemalten Landschaft.

Sein Hauptbild in England ist die grosse, von innigem Gefühl erfüllte Pietà bei Lord Kinnaird, die Cook ungefähr in die gleiche Zeit wie die eben genannte Verkündigung versetzt. Eine ähnliche Zeichnung soll sich in der ehemaligen Malcolm'schen Sammlung befinden. In Locko Park der Kopf Johannes des Täufers, in Sion House die Tochter der Herodias, beim Earl of Elgin und bei Mr. Humphrey Ward die Vierge au coussin, bei Mr. Archibald Stirling ein ähnliches Bild und im Besitz von Sir Francis Cook ein Christusbild, das auf der Venezianischen Ausstellung der New Gallery als Antonello ausgestellt war. Der Kopf Johannes des Täufers von 1511 in der Nationalgalerie wird hier dem Meister abgesprochen. Sir Martin Conway giebt seine Geisselung Christi selbst dem Luini.

Dass Sodoma in seiner Frühzeit durch Lionardo beeinflusst worden sei, wird auch hier nicht geleugnet, die Zeit dieser Einwirkung aber nicht mit Morelli in das Ende des XV. Jahrh. nach Mailand, sondern in den Anfang des XVI. nach Florenz verlegt, worauf auch die Uebernahme des bei den Florentinern von jeher beliebten Rundformats weise.

No. 36 (Holford) h. Familie, rund; No. 37 (Sir Fr. Cook) h. Georg, farbenprächtig, um 1520—25; No. 38 (Legh) h. Familie, rund; No. 74 (Clementi-Smith) h. Familie, danach erscheint er als ein Mitschüler von Cesare de Sesto.

Sonstige Werke in England: h. Familie beim Earl of Wemyss, unter dem Einfluss Fra Bartolommeo's; Ecce Homo bei Lord Methuen; Hieronymus bei Mr. Mond; Christus im Grabe von zwei Engeln gehalten, bei Dr. J.-P. Richter; ein kleines Bild bei Mr. Ch. Butler und ein grosser Carton in der Universitätsgalerie zu Oxford.

Die Madonna in Vaprio scheint doch dem Meister der Madonna Litta weit näher zu stehen als Sodoma.

Luini wird richtig mit Borgognone in Zusammenhang gebracht. Die grosse Pietà in S. Maria della Passione, die so deutlichen Einfluss Solario's aus der Zeit um 1505 bekundet, sollte ihm aber nicht ohne Weiteres abgesprochen werden. Hier war er sehr reichlich vertreten.

No. 25 (Countess of Carysfort) Putto mit Täfelchen in der Hand, Lionardo zugeschrieben; No. 27 (Mond) Madonna mit dem Johannesknaben, früh; No. 28 (Lord Windsor) grosse Geburt Christi; No. 30 (Legh) Verlobung der h. Catharina; No. 31—33 (Benson) die drei Predellenbilder des schönen Altars der Passalacqua-Versteigerung, dessen Mittelstück, die Geburt Christi, sich beim Herzog Scotti befindet, und dessen Flügel mit einzelnen Heiligengestalten, 1894 aus dem Besitz Mr. Ruston's in der New Gallery ausgestellt, im Mai 1898 auf einer Versteigerung bei Christies zerstreut worden sind. — No. 34 (Benson) grosses weibliches Bildniss in halber Figur, reich gekleidet.

Copien nach ihm waren No. 26 (Farrer) drei Engel, No. 29 (Mond) Halbfigur der h. Katharina mit je einem Engel zu der Seite und Nr. 70 (Baillie-Hamilton) grosse Verkündigung.

Andere Luini's in England: eine grosse Geburt Christi bei Mr. Benson; zwei Madonnen in Hertford House; beim Earl Brownlow ein grosses Fresko der h. Familie mit Stifter; eine grosse Madonna mit Heiligen von 1526 (Naylor-Leyland), eine grosse Madonna (Earl of Northbrook), Geburt Christi (Campbell), Madonna mit dem h. Georg (Sir Fr. Cook). Dazu ein Frauenkopf unter dem Namen Lionardo's in Bridgewater House No. 14.

Cesare da Sesto. No. 16 (Salting) Tochter der Herodias, übereinstimmend mit dem Wiener Bilde; No. 17 (Earl of Carysfort) Vierge au Basrelief, übereinstimmend mit den Bildern der Brera und der Ermitage, Lionardo zugeschrieben; No. 18 (Sir Fr. Cook) h. Hieronymus, von ca. 1507—10, Zeichnung zum Kopf in der Albertina; No. 19 (Bowes Museum) h. Hieronymus, nur ihm zugeschrieben, doch wohl frühes echtes Bild.

Bei Sir Fr. Cook seit Kurzem ein bemerkenswerthes grosses Bild, Madonna mit dem heiligen Georg und Johannes dem Täufer, welches seiner Grösse wegen nicht ausgestellt werden konnte; beim Marquess of Bute (New Gall. 1894 No. 222) eine Madonna, mit der der Brera übereinstimmend.

Giampedrino. No. 55 (Sir Fr. Cook) Madonna, sehr schön; Nr. 56 (Flower) Magdalena, etwas affectirt; No. 57 (Mond) Tochter der Herodias, Kniestück; No. 58 (Holford) h. Familie, von kräftigem Colorit.

No. 15 (Legh) Tochter der Herodias, übereinstimmend mit Cesare da Sesto's Bild, einem Nachfolger Pedrini's gegeben; andere Exemplare dieser Composition bei Mrs. Baillie-Hamilton und in Hampton Court; No. 39 (Donaldson) unvollendete Madonna, Lionardo zugeschrieben, scheint auch für Pedrini zu schwach. — No. 71 (Holford) Colombine, Luini zugeschrieben, ist eine Wiederholung von Pedrini's Bild in der Ermitage, wie deren andere sich in Stafford House und Rossie Priory befinden.

In Hampton Court eine h. Katharina (wohl niederl. Copie); bei Mrs. Murrey zwei Madonnen in Halbfigur; in Glasgow ein Schulbild der h. Familie; dazu beim Cpt. Holford eine sehr schöne Madonna.

Marco d'Oggionno. No. 72 (Benson) Madonna mit dem Johannesknaben; No. 73 (Mond) Christkind und Johannes der Täufer, Schule

Lionardo's benannt, andere Exemplare in Hampton Court, Chatsworth, Oxford u. s. f.; No. 76 (Morrison) Madonna.

Auf der Davenport-Bromley Versteigerung bei Christies 1897 kamen zwei Engel von ihm vor.

Bernardino de' Conti. No. 44 (Morrison) weibliches Bildniss, würdevoll; No. 45 (Donaldson) Bildniss eines bartlosen etwa vierzigjährigen Mannes auf dunklem Grunde, ihm nur zugeschrieben, doch wohl echt.

Salaino's Gestalt bleibt immer noch wenig fassbar; ihm werden Exemplare des Johannes des Täufers in den Sammlungen Hewetson und Waters, beide in der New Gallery 1894 ausgestellt, zugeschrieben.

Cesare Magni's Hauptbild von 1530 befindet sich bei Sir Fr. Cook; eine Madonna mit Heiligen aus der Sammlung Domvile wurde 1897 bei Christies um 100 Pfund als Lionardo verkauft.

Von Pier Franc. Sacchi ist ein h. Paulus bei Mr. Mond anzuführen.

Auf Martino Piazza werden No. 63 (Robinson) Madonna mit dem Johannesknaben, und No. 64 (Northbrook) Johannes der Täufer zurückgeführt; auf Albertino Piazza No. 65 (Benson) eine sehr sorgfältig durchgeführte Madonna mit dem Johannesknaben.

Gaudenzio Ferrari's künstlerische Entwickelung wird mit Recht von Bramantino hergeleitet. Er war hier vorzüglich vertreten durch No. 52, die bekannte grosse Anbetung des Christkindes aus der Sammlung Holford, und No. 53 (Mond) einen heil. Andreas in ganzer Figur.

In der Sammlung Willett eine Madonna (New Gall. 1894, No. 235).

Zwei ganze Gestalten von Heiligen No. 23 und 24 (Beaumont), als Macrino d'Alba ausgestellt, waren von Defendente Deferrari; diesem nahe stand No. 61 (Glasgow), eine Anbetung der Könige.

Von Girol. Giovenone No. 75 (Herb. Cook) eine bezeichnete Madonna mit zwei weiblichen Heiligen, in der Hauptfigur dem Triptychon von 1527 in Bergamo entsprechend.

Von Lanini No. 67 (Robinson) eine wenig erfreuliche, aber sorgfältig ausgeführte Madonna mit dem Johannisknaben; von ihm wohl auch No. 54 (Willett) die Gaud. Ferrari genannte Madonna. — Bei Sir Fr. Cook ein Altarbild von 1552.

Schliesslich führt die Einleitung noch Werke von Gandolfino, einem Nachfolger Borgognone's, und Grammorseo, einem Nachahmer Gaud. Ferrari's, in der Sammlung Howorth an.

Derjenige Meister, um dessentwillen die Mailänder Schule besonders interessirt, Lionardo, fehlte ganz. Wohl besitzt England eine Reihe seiner schönsten Zeichnungen in Windsor; über die Gemälde dagegen hat sich seit den Zeiten, da Waagen ihm noch mehrere in englischen Privatsammlungen zuschreiben konnte, das Urtheil gründlich geändert. Wenn es gelingt, den Nachweis in überzeugender Weise zu führen, dass das londoner Exemplar der Vierge aux rochers nicht von ihm sei, so findet sich dem Katalog zufolge jetzt kein Bild Lionardo's mehr in England. Eine Ausnahme dürfte doch zu Gunsten des Frauenkopfes in Dorchester

House zu machen sein. Von Schülerarbeiten und Nachahmungen aber hatte die Ausstellung die folgenden aufzuweisen:

Nr. 40 (Earl Spencer) nackte Frau bis zu den Knieen gesehen vor einem von Säulen eingefassten Fenster, das den Ausblick auf blaue Berge gewährt, in einem weissen Sessel sitzend, dessen Seitenlehne durch eine Balustrade gebildet wird. Lebensgross, mit dem Ermitagebild (aus Luini's Schule) bis auf die Locken, die dort länger sind, übereinstimmend, und ebenso mit der Zeichnung in Chantilly (wohl von Lionardo), die nur kleine Veränderungen in der Haartracht zeigt. Ein schwaches Werk; ein ähnliches bei Mr. Muir-Mackenzie mit Laub-Hintergrund. — Nr. 41 (Ch. Morrison) Halbfigur der Flora auf dunklem Grunde, nur mit einem leichten Schleier theilweise bedeckt. Zeigt in der sorgfältigen Modellirung Verwandtschaft mit den Bildern Preda's. Eine andere Flora im Hampton Court. — Nr. 42 (Lord Wantage) verkleinerte Wiederholung der Vierge aux rochers in London, jedoch mit ganz anderer Landschaft. — Nr. 43 (Baillie-Hamilton) desgleichen, im Hintergrunde Ruinen. — Nr. 59 (Lord Battersea) Madonna das auf ihrem Schooss sitzende und sich nach links beugende Christkind haltend, Kniestück, in der Ferne blaue Felsen, wohl von Francesco Napoletano. — Nr. 60 (Duke of Buccleuch) ähnliche Composition, mit einem von Hügeln eingefassten See im Hintergrunde; sehr weich behandelt, wahrscheinlich niederländische Copie. Ein anderes Exemplar in Apsley House. — Nr. 62 (Earl of Crawford) Johannes der Täufer, sehr feine verkleinerte Wiederholung des Bacchus im Louvre, mit bräunlichen Schatten und röthlichen Uebergängen in den Halbtönen gemalt; Cesare da Sesto, doch ohne überzeugenden Grund, gegeben.

Der vorstehende Bericht hat sich in der Hauptsache darauf beschränken müssen, die Angaben des Katalogs zu wiederholen, da die Zahl der sicher zu bestimmenden Bilder nur klein war, die gerade in dieser Schule so zahlreichen unselbständigen Leistungen aber willkürlicher Kritik Thür und Thor öffnen. Auch hier wird das Bestreben dahin gehen müssen, die festen Ausgangspunkte zu bestimmen und allmählich einen immer grösseren Kreis zugehöriger Bilder festzustellen. In dieser Hinsicht hat die Ausstellung sehr gute Dienste geleistet. Die grösste Schwierigkeit bieten zur Zeit noch die Künstler, welche, obwohl der älteren Generation angehörend, sich doch bereits Lionardo anschlossen. Werden sich dessen Nachfolger auch voraussichtlich nie ganz scharf von einander sondern lassen, wenigstens nicht in allen Fällen, so ist der Nachtheil nicht allzu hoch zu veranschlagen, da die Eigenart, auf deren Erkenntniss es allein ankommt, sich bei ihnen als zu schwach entwickelt erweist.

W. v. Seidlitz.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Tommaso Malvito und die Krypta des Domes zu Neapel. Die bisher nur auf Grund nicht ganz einwandfreier, litterarischer Ueberlieferung angenommene Autorschaft des Genannten für das in Rede stehende Werk, ist nunmehr in Folge einer glücklichen Entdeckung Alfonso Miola's, des verdienstvollen Bibliothekars der Nazionale zu Neapel, der zur Aufhellung der dortigen Kunst- und Künstlergeschichte schon so Vieles und Bedeutendes beigetragen hat, ganz ausser Zweifel gestellt (A. Miola, Il soccorpo di S. Gennaro descritto da un frate del quattrocento. Trani 1897. Sep.-Abdruck aus Napoli nobilissima Bd. VI, 1897). Derselbe hatte das Glück, beim Katalogisiren der Manuscripte der Biblioteca Brancacciana eine Handschrift wieder aufzufinden, die seit mehr als zweihundert Jahren verloren schien und deren Inhalt nur durch gelegentliche Erwähnung bei einigen secentistischen Schriftstellern Neapel's (Chioccarelli, Tutini, Caracciolo, Bilotta, Falcone), aber auch blos mangelhaft bekannt war. Darin beschreibt der Franziskanermönch Bernardino Siciliano in rohen, im volksthümlichen Dialect verfassten Ottaven die zu Ende des XV. Jahrhunderts stattgehabte Uebertragung der Reliquien des h. Januarius aus dem Kloster Montevergine in den Dom von Neapel, und ihre Bergung in der zu diesem Ende prächtig ausgeschmückten Krypta des letzteren, welche beide Ereignisse der Initiative des Cardinals Oliviero Caraffa zu danken waren, dem der Verfasser auch sein Gedicht zueignete, das er — wie an einer Stelle desselben ausdrücklich zu lesen — im Jahre 1503 verfasste. In demselben nun widmet der Frate unter der Ueberschrift: „Hic loquitur de lò sub corpo“ auch ein Capitel von nicht weniger als dreissig Stanzen der eingehenden Beschreibung der Domkrypta (soccorpo), die nach dem Zeugniss des gleichzeitigen Chronisten Giul. Passero in den Jahren 1497 bis 1508, also gerade zu der Zeit, wo Fra Bernardino sein Opus schrieb, in Ausführung begriffen war. Seine Beschreibung hat das Verdienst, dass sie sich nicht — nach dem Muster der meisten ähnlichen litterarischen Zeugnisse, die uns aus jener Zeit über einzelne Schöpfungen der Kunst überkommen sind — mit möglichst hyperbolischen, aber ganz allgemein und farblos gehaltenen Lobeshymnen genügen lässt, sondern ganz ausführlich auf die einzelnen Bestandtheile des in Rede stehenden Werkes eingeht, so dass sich nach dem Ver-

gleich des Thatbestandes mit der Schilderung die scrupulöse Genauigkeit dieser letzteren controlliren lässt. Da die Ausführung zur Zeit, wo der Frate schrieb, noch in vollem Gange war, so musste dieser, um über die noch fehlenden Theile des Ganzen auch zu berichten, sich bei dem geistigen Schöpfer des Werkes Auskunft holen, was er ausdrücklich in den Versen bezeugt: „El capo mastro me l'ha recitato", und weiter nochmals:

„La veritate certo m'ha narrato
quel chi in quest' arte appare coronato."

In der darauf folgenden Stanze enthüllt er uns aber auch dessen Namen:

„Thomaso è dicto lo suo grato nomo,
et de Malvito è lo suo cognomo,
et la citate soa si chiama Como."

Aus den Versen Fra Bernardino's ergiebt sich aber auch, dass manche Bestandtheile des Werkes heute nicht mehr existiren (sie müssen bei der Umwandlung, die die Krypta in Folge der 1744 stattgehabten Errichtung des jetzigen Hochaltars erfuhr, verloren gegangen sein) und dass ferner ein wesentlicher Theil überhaupt nie in der Weise, wie er projectirt war, zur Ausführung gelangt ist. Dies Letztere gilt namentlich von dem für die Mitte der Krypta bestimmten Freigrab des Heiligen, mit zwei Engeln zu Häupten und Füssen und dem darüber angeordneten Altar des Heiligthums. Von der Statue des knieenden Cardinals Caraffa spricht unser Reimschmied auch als erst in Ausführung begriffen, und zwar sollte sie zwischen dem Freigrab und der Apsis ihre Aufstellung finden. An dieser Stelle war sie in der That bis zu der obenerwähnten Restaurirung im Jahre 1744 zu sehen; damals wurde sie dann in der veränderten Weise aufgestellt, in der sie die Besucher bis zum Jahre 1892 sahen, wo sie von dem gegenwärtigen Patron der Kapelle, dem Herzog von Andria, wieder an ihren ursprünglichen Ort zurückversetzt wurde, — wie denn bei dieser Gelegenheit der ganze Bau von den ihm 1744 widerfahrenen Unbillen befreit ward (vgl. Patroni, La capella Caraffa nel Duomo di Napoli in Arte italiana decorativa e industriale, März 1897). Es verdient noch hervorgehoben zu werden, dass Fra Bernardino auch die beiden Bronzepforten, die die Zugänge zur Krypta schliessen, ausdrücklich als Arbeiten Tomaso Malvito's bezeichnet, und in der That lässt ja der mit dem Stil der Pilasterfüllungen und sonstigen Ornamente am Baue völlig übereinstimmende Grotesken- und Arabeskendecor ihrer Felder keinen Zweifel daran, dass zum mindesten das Modell dazu von Malvito herrührte. *C. v. F.*

Berichtigung.

Mit grosser Verwunderung habe ich im zweiten diesjährigen Hefte vorliegender Zeitschrift einen langen Angriff des Herrn Prof. F. X. Kraus gegen meine Person wegen einer angeblich von mir verfassten Recension seiner „Geschichte der christlichen Kunst“ gelesen. Es thut mir leid, den Irrthum des Herrn Kraus constatiren und den Lesern des „Repertorium“ sagen zu müssen, dass der Angriff an eine ganz falsche Adresse geht. Der Verfasser der anonym in der Civiltà cattolica von Rom veröffentlichten Recension ist vielmehr P. Angelo de Santi, wie ich von diesem selbst erfahre. Er hat seinen Namen nur deshalb nicht unter die Recension gesetzt, weil er als Mitglied des Collegiums der Civiltà cattolica sich an die bekanntermassen bei dieser Zeitschrift von Anfang an eingeführten Sitte bindet, die Beiträge anonym erscheinen zu lassen. Der Name de Santi's ist übrigens Herrn Kraus nicht ganz unbekannt, da er selbst unmittelbar vor dem obigen Angriffe ein anerkennendes Urtheil über eine von demselben mit dem Autornamen veröffentlichte Schrift archäologischen und historischen Inhalts fällt. Mit mir selber, dem voreilig vermutheten Recensenten, ist er so wenig gnädig, dass er in gewaltiger Aufregung weit über den Rahmen der Recension hinausgeht und meinem Charakter wie meiner wissenschaftlichen Richtung Vorwürfe macht, deren Inhalt und Ton mich ohne weiteres von jeder Beantwortung derselben lossprechen. Angesichts der tragischen Verwechslung jedoch, die ihm geschehen ist, erkläre ich an dieser Stelle von Neuem, was ich schon anderwärts erklärt habe, dass ich für die Zeit meines Studienaufenthaltes in Rom und als Gast im Collegium der Civiltà cattolica nur die zweimonatliche Gruppe Archeologia, die mit meinem Namen versehen ist, für genannte Zeitschrift übernommen habe, weil sie meinen anderweitigen archäologischen und kunsthistorischen Arbeiten zur Fertigstellung der ersten Bände meiner Geschichte Rom's und der Päpste im Mittelalter mit besonderer Berücksichtigung von Cultur und Kunst durchaus nahesteht, dass ich aber keine anderen Artikel oder Recensionen für die Civiltà liefere, und dass ich überhaupt keine anonymen Arbeiten schreibe (vergl. Byzantinische Zeitschrift 1898 S. 509 und Civiltà 1898, II, S. 459). Hiervon hatte Herr Kraus bei Abfassung seines Angriffes natür-

lich keine Kenntniss. Wer übrigens meine historischen und archäologischen Arbeiten, insbesondere meine Abhandlungen in der Innsbrucker „Zeitschrift für katholische Theologie“ und in andern gelehrten Zeitschriften verfolgt hat, der weiss zur Genüge, dass ich das Verdienst des Herrn Kraus auf dem Gebiete der christlichen Archäologie und Kunstgeschichte stets vollauf anerkannt habe.

Poppi in Toscana, 9. August 1898. *H. Grisar* S. J.
Prof. an der Universität Innsbruck.

Erklärung.

Dass zwei Forscher über einen und denselben Gegenstand, zumal wenn sie im Wesentlichen auf gleichen Quellen fussen, gleichzeitig zu gleichen Ergebnissen gelangen, ist nichts Seltenes. Wer aber davon betroffen wird, wird dadurch, wenn er verständig denkt, den eigenen Ruhm, so viel oder so wenig von einem solchen die Rede sein kann, nicht verkürzt fühlen, keiner, der billig denkt, wird es verabsäumen, dabei dem Suum cuique gemäss zu verfahren. Doch, wenn ich hier die folgende Sache öffentlich zur Sprache bringe, so geschieht es weniger um mein eigenes Anrecht, welches mir allerdings verletzt erscheint, zu wahren, als vielmehr um nicht durch Schweigen den Verdacht, als hätte ich ein Plagiat verübt oder gar eine wissentlich falsche Darstellung des Sachverhaltes gegeben, aufkommen zu lassen. Dass diese Erklärung erst jetzt erfolgt, hat darin seinen Grund, dass mir die Arbeit meines Concurrenten erst im Sommer, gerade als ich für längere Zeit von Königsberg fortgegangen war, bekannt und zugänglich geworden ist.

In einer kleinen Abhandlung über Cornelis Floris (Kunstchronik 1897/98 Nr. 14, 3. Februar 1898, Sp. 217) berichtet Herr Dr. Hermann Ehrenberg: Nachdem ihm früher durch „stilkritische Untersuchungen“ die Urheberschaft des genannten Künstlers für das Herzog-Albrecht-Epitaph in unserer Domkirche zur Gewissheit geworden wäre, hätte er die Genugthuung gehabt, schliesslich auch noch einen urkundlichen Beweis dafür zu erhalten. Obwohl er aber bereits seit mehr als einem Vierteljahre von mir selbst her wusste, dass ich, wenn auch nicht ganz auf demselben Wege, das gleiche Resultat erlangt hatte, obwohl ihm seit Neujahr (1898) meine Arbeit (über die Herkunft des Herzog-Albrecht-Epitaphs in der Domkirche zu Königsberg i. Pr.; Heft 6 des vorigen Jahrgangs, S. 464—476), wenn vielleicht nicht im Original, so doch im Sonderabdruck vorlag, hat er für gut befunden, dieselbe mit Stillschweigen zu übergehen. Und weiter sagt Herr E., er hätte die das Ergebniss seiner bisherigen Untersuchungen

bestätigende Urkunde bereits „vor mehr als Jahresfrist“ ganz unerwartet gefunden. Wie dieses Letztere nun mit den Aeusserungen, welche er zu mir persönlich bei einer Unterredung in den ersten Tagen des Octobers 1897 hierüber gethan hat, in Einklang zu bringen ist, begreife ich nicht, ich kann und muss aber an dem, was ich über diese Unterredung sofort nach derselben aufgesetzt und in dem Nachtrage zu meiner Arbeit zum Abdruck gebracht habe, durchaus festhalten. Es ist und bleibt buchstäblich wahr, dass Herr E., wegen einer solchen Urkunde, von deren Vorhandensein auch der dänische Kunsthistoriker Beckett unlängst durch ihn Kenntniss erhalten haben wollte, von mir befragt, geantwortet hat: Beckett hätte damit doch zu viel gesagt, er selbst hätte zu ihm, als derselbe in Königsberg war, nur davon gesprochen, dass auch er nur „durch Combination“ (denselben Ausdruck hatte ich soeben von meiner bisherigen Untersuchung und ihrem Resultat selbst gebraucht) auf den antwerpener Künstler geführt sei. Darauf überreichte mir Herr E. ein kleines Convolut (Concepte von Dänemark, Schweden, 1573) mit den Worten: „Dieses Paket haben Sie wohl noch nicht vorgehabt, ich selbst kenne seinen Inhalt auch noch nicht, da es aber Briefe aus der fraglichen Zeit enthält, so dürfte eine Durchsicht desselben sich wohl empfehlen“. Hierin fand ich dann das entscheidende Stück.

Um weitere Irrthümer zu vermeiden noch Folgendes. Ich selbst habe als Datum dieses Stückes den 22. April 1573 angegeben, während Herr E. ohne jede Bemerkung 22. April 1575 setzt. Wie dasselbe, ein Briefconcept, unter Papieren des Jahres 1573 liegt, so führt es auch selbst dieses Jahr, und ich meinerseits kann, wenn auch zugegeben werden muss, dass derartige Versehen bei Kanzlisten wohl vorkommen konnten, und dass bei der Annahme des Jahres 1575 sich in dem ganzen Sachverhalt ein Zusammenhang leichter herstellen lässt, nicht nur keine zwingenden Gründe für eine solche Aenderung finden, ich habe sogar soeben den positiven Beweis für die Richtigkeit von 1573 erhalten, worüber anderwärts Näheres.

Warum ich Jakob Binck nicht jeden Antheil an dem Denkmal absprechen zu dürfen glaube, mag, wenn ich nicht inzwischen eines Bessern belehrt werde, ebenfalls an einer andern Stelle ausgeführt werden.

K. Lohmeyer.



Das Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur.

Von **August Schmarsow.**

Das Eindringen der französischen Gothik in Deutschland ist auf dem Gebiet der Architekturgeschichte schon lange der Gegenstand eines wichtigen Kapitels, das sich allmählich geklärt hat und mittlerweile auf allen Punkten das Fremde unverhohlen anerkennt. Entgegenstehende Theorieen über den Ursprung der Gothik dürfen hier ausser Betracht bleiben, bis die historische Forschung über die erhaltenen Baudenkmäler selbst geschlossen ist. Nur die schärfste Bezeichnung des französischen Imports und seiner Wege vermag uns auch zur haltbaren Charakteristik der einheimischen Umgestaltung dieses Stiles und damit zur Erkenntniss der nationalen Kunst hindurchzuführen.

Die Geschichte der deutschen Plastik in dem kritischen Zeitraum ist dagegen noch nicht so weit gediehen. Und doch liegt es gerade im Wesen der gothischen Sculptur, die sich in Frankreich nur im engsten Zusammenhang mit der Baukunst entwickelt hat, dass sie überall diesen Zusammenhang mit dem Bauwerk voraussetzt. Sie beide haben das innerste Hausgesetz gemeinsam, das aller Einzelgestaltung, sei es in tektonischer sei es in plastischer Form, die gleiche Abhängigkeit vom Ganzen vorschreibt. Die französische Plastik rein gothischen Stiles ist bei aller Monumentalität des Zusammenwirkens doch durchweg decorative Kunst; ihr Wesen steht dem selbständigen Sinn des Standbildes, der Unabhängigkeit der Freisculptur von dem Augenblick an fremd gegenüber, wo das Bausystem als solches in seiner Consequenz geschlossen ward. Die französische Gothik ist bald darauf in der Bildnerei ebenso System wie in der Baukunst. Dadurch unterscheidet sich dieser Stil von dem voranliegenden Romanismus wie von der folgenden Renaissance, ja der reine Stil von der Periode seines Werdens, die man Frühgothik, und von der Periode des Verfalles, die man Spätgothik zu nennen pflegt.

Besteht aber ein solches Abhängigkeitsverhältniss zwischen der Bildnerei und der Baukunst auf französischem Boden, so scheint auch der Weg ihres Importes nach Deutschland unzertrennlich sein zu müssen. Das Auf-

treten gothischer Bauwerke nach französischem System ohne zugehörigen Sculpturschmuck dürfte allerdings in den ersten Zeiten der Uebertragung nicht befremden. Das Auftreten gothischen Bildwerkes dagegen ohne die zugehörige Unterlage im Aufbau des Ganzen oder wenigstens einer äusserlich angehefteten Wandgliederung wäre ein Ausnahmefall, jede dieser Möglichkeiten gewiss in doppelter Hinsicht lehrreich und beachtenswerth.

Wenn also die Geschichte der Baukunst scharf die Stätten hervorhebt, wo zuerst die Einführung des französischen Systems stattgefunden, so wird die Geschichte der Bildnerei wohl thun, diesen Spuren zu folgen, oder, soweit es irgend möglich, ein ähnliches Verfahren einzuschlagen. Und wenn wir uns bei Klöstern und Kathedralen nicht wundern, dass zunächst an der ganzen westlichen Grenze entlang das Eindringen des neuen Stiles zu Tage tritt, so werden andererseits die verstreuten Punkte im Innern Deutschlands um so bedeutsamer, je weiter sie uns nach Osten entfernen. Neben Wimpfen im Thal steht nördlich St. Elisabeth zu Marburg; aber zu den frühesten Versuchen directer Inoculation gehört Magdeburg, das Erzstift der Ostmark, — und was entspricht ihm südlich auf annähernd gleicher Linie von den westlichen Grenzen?

Aus diesen Erwägungen heraus habe ich schon 1892, als das erste Heft der „Meisterwerke deutscher Bildnerei des Mittelalters“ erscheinen konnte, im Text zu den Bildwerken des Naumburger Domes, denen — dem vorausgesandten Prospecte gemäss — die Bildwerke des Bamberger und dann des Magdeburger Domes aus derselben Periode folgen sollten, sogleich bei erster Gelegenheit den nachdrücklichsten Hinweis auf Magdeburg gegeben, sowie der kritische Wendepunkt zwischen romanischem und gothischem Stil, oder zwischen deutscher und französischer Kunst zur Sprache kam. Ich that dies, obgleich erklärtermassen die eingehendere Vergleichung der Sculpturen selbst bis zum Abschluss dieser Auswahl von Meisterwerken verspart bleiben sollte, da die gleichmässige Publication erst solche Arbeit ermögliche. „Wir wollen“, hiess es, „auch der wichtigen Erörterung der grossen Kulturgemeinschaft, deren Spuren wir im Magdeburger Dom so klar erkennen, auch für den besonderen Fall in Naumburg nicht vorgreifen.“ Lag doch ein zweiter, viel schärfer ausgeprägter Fall, in Bamberg, schon für das nächste Heft vor mir mit der Aufforderung, diesen zuerst zum klaren Austrag zu bringen.[1])

Dennoch wurde in der Auseinandersetzung mit den ausgesprochenen Meinungen der Forscher über das zeitliche Verhältniss der Naumburger und der Bamberger Statuen auch über den Stilcharakter genug angedeutet, soweit es im Interesse des nächstversprochenen Bamberger Textes, d. h.

[1]) Da die Initiative zu dem gesammten Unternehmen durchaus mein war, so musste ich den bisherigen Architekturphotographen E. v. Flottwell erst persönlich in Naumburg vor jeder Statue anweisen, wie ich auch die zugehörige Diakonengestalt aus der Rumpelkammer hervorgesucht und sie mit Flottwell in der romanischen Lettnerarcade aufstellen lassen, wo sie für meine Auswahl mittelalterlicher Bildwerke photographirt worden. Oertliche Schwierigkeiten haben

ohne Vorwegnahme des dorthin gehörigen Inhaltes erlaubt schien. Es wurde betont, dass in Naumburg der Statuenschmuck des Westchores den engsten Zusammenhang mit der Architektur aufweise, die ihrerseits in reiner französischer Gothik gehalten ist, d. h. also ein Ganzes bilde dessen Entstehung unter Bischof Dietrich II. zwischen 1249 und 1272, rund 1250—70 unumstösslich gesichert bleibt, und zwar durch die Bündigkeit der Statuen mit den Pfeilern, durch den Charakter der Inschrift am Lettner, wie durch Urkunden und persönliche Beziehungen der dargestellten Personen zum Auftraggeber aus dem Hause Wettin. Um so beachtenswerther ist die Freiheit und statuarische Selbständigkeit der Standbilder, in denen das beste Erbtheil der romanischen Kunst, die Wucht und Werthbedeutung des Leibes selber, noch die unveräusserliche Grundlage bildet.

„In Bamberg dagegen ist ein nothwendiger Zusammenhang zwischen den Statuen und den Bautheilen, wo sie angebracht sind, ebenso wenig mehr vorhanden, wie zwischen dem Dargestellten insgesamt, das ganze Verhältniss zum Bauwerk also ein anderes als in Naumburg. — Mit Ausnahme der Chorschranken, des ältern und kleinern Ostportales und der dem Meister des Georgenthors gehörenden Propheten und Apostel zur Linken des Nordportales, mit denen die Arbeit dieser älteren Werkstatt abbricht. Die Statuen des grösseren, ursprünglich nur von Zickzackstreifen umrahmten Ostportals neben dem Chorhaupt, jene immer zum Vergleich herangezogenen Gestalten von Adam und Eva, Petrus und Stephanus, Heinrich und Kunigunde, sind nachträglicher Zusatz, dessen Baldachinreihe zu der alten Umrahmung überall in Widerspruch steht" u. s. w. Grade hier müssen also die Statuen selber durch das Bildungsgesetz, das in ihnen waltet, für den Stil zeugen, dem sie angehören, und durch ihre Proportionen auf den Massstab zurückweisen, der den Bildhauern mit der Bauhütte gemeinsam war, in der sie diesen Stil erlernt hatten.

„Die vorläufige Voraussetzung ungefähr gleichzeitigen Ursprungs an beiden Orten (Naumburg und Bamberg) würde schon viel von den historischen Kombinationen, die eine Betrachtung der Werke nacheinander in der einen oder anderen Reihenfolge so leicht anzettelt, wieder auftrennen. Damit soll keineswegs die Entfernung der beiden Orte von einander als Hinderniss hervorgehoben werden. Im Gegentheil, es muss vorerst auf eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen Bamberg und einem noch entlegeneren Orte hingewiesen werden, wo man die Spuren gleicher Schulgewohnheit unter den Bildhauern noch nicht beachtet hat, obgleich die Uebereinstimmung im Wesentlichen viel

---

nur bei Wilhelm v. Kamburg meine Anweisung ausgeschlossen, leider zum Nachtheil einer der schönsten Figuren. Erst beim zweiten Anlauf konnten die ungünstigen Verhältnisse in Bamberg überwunden werden. Aber die Aufnahmen lagen fertig vor, der Auftrag für Magdeburg war gegeben, der Fortgang schien also ganz gesichert, — als der künstlerisch begabte Mitarbeiter von seinem Schicksal ereilt ward.

genauer ist als in Naumburg. Ich meine eine bestimmte Anzahl von Ueberresten statuarischen Schmuckes im Dom zu Magdeburg."[2])

„Mit den Darstellungen Kaiser Heinrich's II. und Kunigundens am Ostportal zu Bamberg gehören die sitzenden Figuren Kaiser Otto's I. und seiner ersten Gemahlin Edith im Chorumgang zu Magdeburg aufs Engste zusammen. Erst jetzt, wo sie trotz ihrer unverständlichen Aufstellung in dem steinernen Kuppelmodell, das an Gelnhausen erinnert, gut photographirt worden, ist überzeugende Vergleichung möglich. Die Formgebung geht bei den beiden Frauen bis hinein in die schmalen, etwas eckigen Schultern und die Warzenhügel des flachen Busens, die unter dem Gewande noch ebenso scharf vorstehen wie bei der nackten Eva, in den nämlichen Geleisen." Für den Kenner der gothischen Skulptur ist solcher Hinweis auf die festen Puncte der Figurenconstruction dieses Stiles vorerst ausreichend. Eine wissenschaftliche Behandlung der Bamberger resp. Magdeburger Statuen würde dagegen von genauen Nachmessungen nicht absehen dürfen.

„Das völlig bemalte Kaiserpaar in Magdeburg ist natürlich älter als die Portalsculpturen in Bamberg, gehört aber auch erst in die vorgeschrittene Zeit, um die Mitte des XIII. Jahrhunderts. Es bewahrt in Haltung und Gewandung völlig spätromanischen Charakter, während in Bamberg besonders die Kaiserin Kunigunde in den scharfen Langfalten ihres gürtellosen Kleides schon gothische Manier offenbart, und ein unverkennbar frühgothisches Kirchenmodell mit Kapellenkranz und Strebewerk im Arm hält."

„In Magdeburg ist aber in derselben Kapelle des Chores noch ein anderer Vorbote des Bamberger Stiles vorhanden, der sogar die Verbindung zwischen S. Stephanus am Ostportal und der auffallendsten Statue im Innern des Domes darstellt. Es ist der Engel Gabriel aus einer Verkündigungsgruppe, mit schwerem Scepter und Schriftband in der Linken und sprechend erhobener Rechten, welche die Botschaft seines freundlichen Mundes begleitet.[3]) Wir haben den breiten Typus dieses wollhaarigen Krauskopfs schon gelegentlich wegen seines „archaischen" Lächelns erwähnt, das hier allerdings das Nahen eines neuen Stiles verkündigt, und seiner überraschenden Beziehung zum Himmelsboten in Bamberg gedacht, dessen kleinere Abbilder wieder beim jüngsten Gericht am Nordportal mitspielen. Hier sei nur auf die Bildung der linken Hand und das hoch gegen die Brust schlagende Schriftband hingewiesen, nach dem sich die Beschädigung des Bambergers ergänzen liesse. Auch hier macht die kleine Magdeburger Figur einen alterthümlicheren Eindruck, obgleich

---

[2]) Ich bin es den nähern Fachgenossen wie mir selber schuldig, den Wortlaut der entscheidenden Stellen aus der Abhandlung von 1892 wieder anzuführen, um unzulängliches Verständniss oder entstellenden Bericht auszuschliessen.

[3]) Gipsabguss im Albertinum zu Dresden. Ebenda der Stephanus aus Bamberg und andere Hauptfiguren, die auch in Berlin vorhanden sind.

die gürtellose oben schlicht anliegende, unten stoffreiche und tiefgefurchte Tunica aus weichem golddurchwirktem Gewebe wieder frühgothische Schulgewohnheit ausser Zweifel stellt. Diese Tradition wirkt dann in Magdeburg noch lange fort, wie die klugen und thörichten Jungfrauen an der Brautpforte, die später hinzugefügten Personificationen der Ecclesia und Synagoge, sowie drinnen in der nämlichen Kapelle des Chorumgangs mit der Annunziata die kleinere Figur einer gekrönten Heiligen beweisen."

„Nach solchem Hinweis auf eine nahe Beziehung zwischen Bamberg und Magdeburg wird die Aehnlichkeit der Naumburger Sculpturen mit den Bambergern immer mehr zurücktreten."

Was heisst das? Das Gemeinsame zwischen den genannten Ueberresten in Magdeburg und den berühmten Statuen des Bamberger Domes ist die gothische Schulgewohnheit, die wir direct oder indirect auf eine fremde Quelle zurückführen müssen. Sie alle verrathen das Formgesetz der französischen Gothik; sie sind aus einem neuen, in Deutschland damals nur sporadisch importirten System entsprungen und fordern hinter sich die zugehörige Architektur, französische Gothik — in verschieden entwickeltem Stadium.[4])

In Magdeburg wird nun, wie wir aus der Baugeschichte wissen, einige Zeit nach dem grossen Brande von 1207 mit der Adoption eines französischen Planschemas für den Chorbau begonnen, der bis 1234 etwa zur Höhe des sogenannten Bischofsganges emporgeführt wurde. Mit dem Aufbau dieses Emporengeschosses und im Zusammenhang mit der ganzen, die alten kurzen Prachtsäulen wieder verwerthenden Decoration müssen die sechs Statuen an den Pfeilern des Chorhaupts entstanden sein, die so merkwürdig rohe Steinmetzenhände verrathen und weit eher an westfälische Arbeiten als an die des benachbarten niedersächsischen Gebiets erinnern, aber eben monumentale Hausteinarbeit, mit der Bausculptur selbst eines Ursprungs sind, — nicht Stuck oder Holz wie so häufig in der Nachbarschaft umher.

Einer etwas späteren Phase der Magdeburger Steinplastik gehören die kleinen reliefartig eingetieften Darstellungen der thörichten und klugen Jungfrauen im Innern dieses Chorhauptes selber und ein Tympanonrelief mit Christus als Gärtner an einer Seitenthür des Umgangs unten. Um die Mitte des Jahrhunderts setzen wir frühestens die thronenden Figuren Otto's I. und seiner Gemahlin Edith, die als Stifter wohl den Mittelpfosten des ursprünglichen Seitenportals am Querhause geziert haben. Nach dem kleinen Massstab können wir uns etwa ein niedriges Doppelportal vorstellen, wie am Strassburger Münster. Der Bildhauer hätte sich mit diesem Fürstenpaar und vielleicht auch mit dem Verkündigungsengel un-

---

[4]) Schon für ein Uebergangswerk wie Magdeburg wäre also darauf Rücksicht zu nehmen, wenn durch die Architekturgeschichte auf „Studien des Baumeisters in der oberen Champagne, Châlons, Montierender" hingewiesen wird. Dehio u. v. Bezold I, 496.

gefähr also in derselben Zwangslage befunden, wie der Vollender der spätromanischen Königspforte in Bamberg, der seine sonst so schlanken und gestreckten Figuren gewaltsam den Proportionen der gedrückten Architektur anbequemen musste.

Zwischen diese thronenden Stifter im Dom und die klugen und thörichten Jungfrauen an dem jetzigen Portal des Querhauses, das später abermals durch ein hohes Tympanonrelief des XIV. Jahrhunderts und endlich gar durch den Vorbau des Paradieses umgestaltet worden ist, gehört dann in Magdeburg meines Erachtens noch das Reiterdenkmal Otto's I. auf dem Markte mit den begleitenden Frauen, an denen die gothische Construction wenigstens ebenso wie der kleine Massstab auffällt, während sie sonst durch Herstellung und Vergoldung zu sehr von ihrem echten Charakter eingebüsst haben.[5])

Die klugen und thörichten Jungfrauen an der Brautpforte zeigen erst den gothischen Stil in vollster Consequenz, d. h. Architektur (soweit ursprünglich!) und Plastik in unauflöslicher Gemeinschaft. Sie sind deshalb von Bode als Erstlinge dieses Stiles hervorgehoben worden.

Magdeburg ist also für den Import der französischen Schulung in der Sculptur eine ebenso wichtige Stätte wie in der Baukunst.

Ihm entspricht in Süddeutschland, annähernd auf gleichem Abstand von der Westgrenze Bamberg, während der Osten bekanntlich am zähesten den spät empfangenen Romanismus cultivirt. Die Hauptstatuen des Domes hat Georg Dehio (Jahrbuch d. k. pr. Kunstsammlungen 1890) mit entscheidenden Leistungen an der Kathedrale von Reims in Zusammenhang gebracht. Aber gerade durch diese schlagende und lehrreiche Nebeneinanderstellung steigerte sich die Aufgabe eindringlicher Vergleichung. „Die ersten wirklich gothischen Sculpturen in Deutschland müssen auch (wie ich a. a. O. S. 54 zu behaupten wagte) wie die ersten rein gothischen Kirchen auf unserm Boden Nachahmungen französischer Muster sein, weil dieser Stil nicht von innen heraus der deutschen Entwicklung selbst entkeimt ist, sondern aus der Fremde eingeführt wurde.“ Ist dies in Bamberg der Fall?

Eben der Vergleich mit dem Vorbild führt zur Erkenntniss, dass der Bamberger Künstler von der Nachahmung zur Freiheit, vom erlernten System zum selbsterschaffenen Schönheitsideal hindurch gedrungen ist, und dass seine Maria und Elisabeth, wie seine Eva und Kunigunde auch auf französischem Boden zu den vollendetsten Schöpfungen des frühen, noch echt monumentalen gothischen Stiles gezählt werden müssten. Ob der Geist der Innerlichkeit, der sie beseelt, die keusche Gemüthstiefe, die hindurchleuchtet, ohne irgend in süsse Holdseligkeit zu fallen, sich mit französischen Kunstgenossen auf gleicher Stufe vertrüge, wäre dann ein

---

[5]) Sehr beachtenswerth ist die starke Behaarung des Rosses an den Hinterbeinen.

anderes Problem, das mit der Frage nach französischem oder deutschem Ursprung des Meisters Hand in Hand geht.

Vorerst fängt hier der Glaube an, da die Beweise fehlen. Ich will gern bekennen, dass ich immer daran festgehalten, die Antwort müsse zu Gunsten deutscher Abkunft lauten, und zwar nicht in letzter Linie gestützt auf die natürliche Grundlage seines Schönheitsideales, das allein objectiv untersucht werden kann. Ich meine den Rassentypus, der durch diese Gestalten hindurchgeht, durch die weiblichen, mögen sie Eva oder Maria, Elisabeth oder Kunigunde, Ecclesia oder Synagoge vorstellen, wie durch die männlichen, sei es Adam oder Petrus, Kaiser Heinrich oder der fromme König zu Pferde, der durch seine demüthige Haltung, noch mehr aber durch seinen dürftigen Körper die Abweichung vom Ideal der romanischen Blüthezeit am stärksten erkennen lässt.

Doch das nebenbei! Ganz abgesehen davon, ob das Menschenideal dieses Meisters germanischer Abstammung sei, ob es in Nordfrankreich oder in Franken ausgebildet worden, — daneben kommt ein ganz anderer Rassentypus vor, den wir zunächst gewiss nicht als Ideal eines und desselben Künstlers erwarten würden, persönlich vielleicht mit jenem ersten unvereinbar finden, so dass an die Mitwirkung eines anders gearteten, wenn auch ähnlich geschulten Genossen gedacht würde. Dieser durchaus „slavische“ Typus erscheint als Stephan am Thore, als Engel Gabriel drinnen und verkleinert, wie gesagt, in mehreren Rollen beim Jüngsten Gericht, wo gerade innerhalb eines und desselben Tympanonreliefs die Verbindung mit jenem ersten unauflösbar wird.

Nun, diese beiden Typen finden sich neben- und durcheinander gemischt auch in Magdeburg. Man überblicke die klugen und thörichten Jungfrauen der Reihe nach, den Verkündigungsengel, das Königspaar und das Reiterdenkmal mit den Begleiterinnen. Der nämliche Gegensatz, sagen wir einmal kurzweg: zwischen germanischem und slavischem Volksstamm, der sich in beiden Gegenden thatsächlich anbieten mochte, ist von dieser Kunst in so verwandtem Sinne hier wie dort verarbeitet, dass ein Erklärungsversuch doch wohl der Mühe werth scheint, wenn wir uns auch bescheiden, dass die Lösung des Räthsels nicht ohne Weiteres auf der Hand liegt. Die nächste Frage, die uns weiter führte, wäre die: kommt dergleichen in Frankreich ebenso vor? Dann hätten wir die gemeinsame Quelle. Findet es sich nicht genau ebenso, dann wird die Ursache nur in Deutschland zu suchen sein. Und ein gemeinsames Streben verbände Bamberg, Naumburg und Magdeburg, soweit sie auch sonst auseinanderweichen.

Hier aber scheint auf Grund der Baugeschichte und des Charakters der Bildwerke die Priorität zunächst Magdeburg zu gebühren. Und es ist andrerseits gewiss kein Zufall, dass dieser Rassenunterschied zu Naumburg in den Stifterpaaren, Hermann und Reglindis, Eckehard und Uta eine so wunderbare Verwerthung im Sinne individueller Charakteristik, eine so markige Verklärung zugleich im Sinne statuarischer Kunst ge-

funden hat. Dennoch durften wir erklären: „all' die Eigenschaften, mit denen die Naumburger Bildwerke weit über die Vorstufe, z. B. in Wechselburg hinausgehen, werden zum grössten Theil immer auf die Rechnung der genialen Persönlichkeit zu setzen sein, die hier um 1260—1270 so Einziges in seiner Art geschaffen, und die Bamberger Statuen als zweites Zwischenglied (wie frühere Forscher es versucht) würden nur das Verständniss erschweren, weil sie um so weiter hinter den Naumburgern zurückbleiben je vorgeschrittener gothisch ihre Arbeit."

Zurückbleiben — nämlich an markiger Lebenswahrheit und Individualität, an Vollkraft wirklichen Daseins, die wir gerade an den Naumburgern bewundern. Je vorgeschrittener gothisch ihre Arbeit, sagen wir von den Bambergern; aber sie bekunden ihren Zusammenhang mit der französischen Gothik nicht allein durch ihre technischen Qualitäten, nicht allein durch die objectiven Kennzeichen des Systems, die Figurenconstruction nach dem Hausgesetz der Architektur. Die Bamberger Statuen sind aus dem Geist der französischen Gothik, wenn man will der religiösen Begeisterung jener Periode entsprungen, da die Kathedralen mit all' ihrem künstlerischen Schmuck emporstiegen. Sie gehören als herrlichste Schöpfungen jenem idealen Aufschwung an, der das weltfrohe Lebensgefühl, die übermüthige Daseinsfreude der Stauferzeit vernichtet hat. Damit ist zugleich die höchste Aufgabe bezeichnet, die eine wirklich befriedigende Charakteristik ihres Stiles zu erfüllen hätte, —, auch diese wieder, auf rein künstlerischer Grundlage aufgebaut, meines Erachtens auf die Frage nach dem Volkscharakter des Meisters hindrängend.

Für uns hier genügt der Hinweis auf die Thatsache: es sind nicht Stifterbildnisse, welcher entlegenen Zeit auch immer, sondern Heiligengestalten, Kirchenfiguren im strengsten Sinne, auch Adam und Eva und den König zu Pferde mit einbegriffen. Da steckt der wesentliche Unterschied von der Naumburger Reihe, der die beiden Cyklen unvergleichbar macht. Zu den Bambergern dagegen gehören, ausser den Portalsculpturen französischer Dome, in Deutschland die goldene Pforte von Freiberg und die Brautpforte in Magdeburg, um nur das östliche hier zu nennen. Auch diese meine Meinung war im Naumburger Text schon angedeutet; wenn von den Letztlingen des sächsischen Stiles im Dom zu Meissen gesagt ward, dass „die Gemeinschaft des Evangelisten Johannes und des Bischofs Donatus mit Otto I. und seiner Gemahlin wieder Heilige und Stifter allzu sehr vermischt", während sich auch sonst deutliche Spuren der Entartung verrathen.[6]) Wo weder die ideal-kirchliche noch die realistische Aufgabe freien Spielraum findet, da geht der Stil in die Brüche. Für Sachsen liegt da der Ausgang der romanischen Bildnerei.[7])

---

[6]) Abgebildet zu meinem Aufsatz im Pan II, 2.

[7]) Sehr lehrreich ist der Vergleich mit zwei Beispielen früher Gothik, dem Standbilde des 1307 gestorbenen Diezmann in Leipzig, Paulinerkirche, und dem Grabstein eines Ritters in Merseburg, Domkreuzgang.

Und warum bleibt in Franken die Bamberger Glanzperiode des gothischen Idealstils ohne Nachfolge? Zu viel gefragt. Im Augenblick sei vielmehr das Auge noch retrospectiv auf die Vorgeschichte gerichtet, die unser Thema vom Eindringen französischer Vorbilder in die Sculptur Deutschlands angeht.

Bamberg hat für die Uebertragung französischer Kunst noch eine Reihe von Arbeiten aufzuweisen, die wir unbedingt noch dem romanischen Stil zuweisen müssen. Es sind eben diejenigen, die mit ihrer zugehörigen Architektur noch heute zusammenhängen.

Schon geraume Zeit vor dem Erscheinen jenes Aufsatzes von Dehio über die späteren Statuen und ihre Vorbilder in Reims war ich meinerseits zu der Ueberzeugung gekommen, dass die Chorschranken und das dazugehörige ältere Portalwerk, d. h. das kleine Georgsportal mit der thronenden Madonna im Tympanon und die Anfänge der Königspforte nur mit der burgundischen resp. südfranzösischen Sculptur zusammen erklärt werden können. Und zwar verdankte ich die Anregung zu diesem Gedankengang dem Hinweis auf Burgund, den Rudolf Rahn in seiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz (Zürich 1876) bei der Galluspforte des Basler Münsters gegeben hatte. Freilich, an diesem hart an der Grenze gelegenen Bau, der als solcher schon so durchsetzt ist mit burgundischen und oberitalienischen Elementen, war jener Vergleich kein so starkes Wagniss wie etwa im Herzen Deutschland's. In Bamberg die nämliche Uebereinstimmung zu erkennen, blieb ein entscheidender Schritt, zumal da uns damals kaum anderes Abbildungsmaterial für die Beweisführung zu Gebote stand als in Viollet-le-Duc's Dictionnaire, während Vöge's schönes Buch noch nicht geschrieben war. Aber meine Beschäftigung mit der Comaskenkunst bis nach Toscana hinunter und der Versuch, ihre Gemeinschaft mit Burgund zu verfolgen, hat mich immer wieder darin bestärkt.

Besonders scharf wurde deshalb die neue Ansicht in meinen Vorlesungen zu Breslau formulirt, in denen sogar der Ausdruck fiel: die Chorschranken des Bamberger Domes erschienen fast wie ein burgundisch-südfranzösisches Enclave im Herzen Deutschland's. — Freilich wurde auch hinzugefügt, dass eine solche Erklärung schon chronologischen Bedenken unterliege und dass sie ausserdem die Frage nur zurückschiebe, ohne sie eigentlich zu lösen; denn der Ursprung jenes burgundischen Stiles bliebe ja selbst das grössere Räthsel, das unsere historische Forschung vielleicht fern ab in den Osten entlocke.

Für uns Deutsche muss deshalb vorerst bei alledem die Charakteristik des besonderen Stiles auch dieses Meisters in Bamberg die Hauptsache bleiben; denn ein so stark ausgeprägtes persönliches Gebaren, wie es hier Schritt für Schritt in den Stein gegraben, hat das Recht, auch heute noch unmittelbar und ganz für sich Beachtung zu finden.

Wenn aber von diesem Beispiel einer früheren Uebertragung französischer Schulung oder einer Parallelerscheinung zu burgundischen Sculpturen die Rede ist, dann darf, trotz aller Verschiedenheit, wohl ein zweites

nicht unerwähnt bleiben, das weit ab von Bamberg, im Nordwesten Deutschlands liegt und wieder andere Beziehungen eröffnet. Das sind die Portalsculpturen am Dom zu Münster in Westfalen. Auch hier weiss ja die Baugeschichte des Landes von allerlei Verbindungen der Bischöfe wie der Klöster mit bestimmten Gegenden Frankreich's zu erzählen, so dass die Vermuthung, auch plastische Schulung sei von dort importirt, vielleicht gar bestimmte Vorbilder dortiger Portale nachgeahmt worden, an sich schon nicht fern liegt. Der Augenschein aber bestätigt dies vollkommen.

In diesem Sinne habe ich stets (im Text zu Naumburg wie im Pan, Band II, Heft 2) bei den sechs Heiligenstatuen im Chorhaupt des Domes zu Magdeburg auf die Verwandtschaft ihres Charakters mit diesen noch spätromanischen Steinbildern am Dom zu Münster hingewiesen. Auch das Portal in Paderborn ist, obwohl ganz andersartig in seinen figürlichen Theilen und eher mit rohen Arbeiten Niedersachsen's verwandt, doch schon in seiner reichen Decoration der Kleeblattbögen wohl ohne französisches Muster nicht denkbar.

So liess sich an die Bildwerke des Bamberger Domes, angefangen etwa von dem grossen Elfenbeincrucifixus neben dem Westchor, ein ganz umfassendes Stück Geschichte unserer mittelalterlichen Sculptur anknüpfen. Damit aber haben wir bereits hinter die kritische Periode des Eindringens französischer Gothik zurückgegriffen, um wenigstens ein Paar Stichproben auch aus der Zeit romanischen Stiles zu geben. Von der ganzen Linie an der Westgrenze entlang, von Maastricht mit seinem mächtigen statuengeschmückten Portal bis Trier mit den beiden so verschiedenen Beispielen an der Liebfrauenkirche, oder von Wimpfen im Thal bis Strassburg, ist nicht gesprochen worden, weil hier das Denkmälermaterial fast nur die Erwartungen bestätigt, die ihre geographische Lage oder urkundliche Geschichte bereits aufnöthigt. Es sei denn, dass man uns die Ecclesia und Synagoge am Doppelportal des Querhauses zu Strassburg mit den Ueberresten der Tympanonreliefs, oder das ähnliche in S. Thomas wie statuarische Ueberreste der Bauhütte als Werk unvermischter deutscher Sculptur vorzuführen trachtet. Diese nationale Kurzsichtigkeit kann der deutschen Wissenschaft nicht frommen.

Der Werth, den das Eindringen französischer Schulung in Deutschland auch für das Aufblühen der Plastik während der Uebergangsperiode gehabt hat, liegt meiner Ueberzeugung nach viel tiefer. Und es giebt eine geschichtliche Auffassung, die unsere herrlichsten Früchte, die Naumburger Stifterbildnisse und die Bamberger Heiligengestalten, jedes in seiner Art hochzuschätzen, d. h. ihrem innersten grundverschiedenen und doch verwandten Wesen entsprechend zu würdigen weiss. „Vielleicht erklären sich ihre höchsten Vorzüge nur durch die Lehre gothischer Bildnerschulen an den Kathedralen Frankreichs und das Fortbestehen des romanischen Stiles in Deutschland zugleich, zwei Factoren, die nur hier so ausgiebig sich vereinigen konnten. Weder der eine, noch der andere allein reicht aus."

Beiträge zur Angelico-Forschung.

Von Max Wingenroth.

(Schluss.)

III.

Wir sind bisher, die letzte Abschweifung ausgenommen, ziemlich getreu den Spuren Tumiati's gefolgt. Auf eine eingehende Besprechung der weiteren, kunstgeschichtlich nicht bedeutenden Abschnitte seines Buches glauben wir um so eher verzichten zu können, als sich bei der Würdigung des Supino'schen hie und da Gelegenheit geben wird, darauf zurückzukommen. Nicht unerwähnt soll aber bleiben, dass Tumiati die Farbenwirkung der einzelnen Bilder auf's Feinste analysirt und zum ersten Male mit der nöthigen Sorgfalt den besonderen Geschmack Angelico's in dieser Hinsicht nachgewiesen hat.

An der Stelle, wo wir Tumiati's Darstellung verlassen, setzt eigentlich die Arbeit des Supino erst ein. Nach einer Charakteristik des Meisters und kurzer Schilderung seiner künstlerischen Erziehung beginnt der erste Abschnitt: Fra Angelico zu Cortona. In Uebereinstimmung mit Crowe und Cavalcaselle und sicher mit Recht weist Supino das Fresco in der Portallünette von S. Domenico einer späteren Epoche zu. Dagegen glaubt er in dem Exil, und wie es scheint in folgender Reihenfolge entstanden: das Triptychon der Madonna mit Heiligen in derselben Kirche, die Verkündigung im Gesù, endlich die bekannte Madonna der Galerie zu Perugia. Tumiati hingegen sieht in der kleinen Tafel des Vatikan das erste Madonnenbild des Fra Giovanni, lässt dann das Peruginer Gemälde folgen, hierauf das Altarblatt von S. Domenico (posteriore certamente a quello di Perugia) und die Verkündigung. Ich habe in einer früheren Schrift behauptet, die Madonna von Perugia sei viel später gemalt; die Cortoneser Werke glaubte auch ich früh ansetzen zu müssen. Zwar kannte ich damals bereits die Originale, musste mich aber doch vielfach auf die leider durch ungünstige Beleuchtungsverhältnisse gänzlich misslungenen Photographien verlassen. Erneutes Studium an Ort und Stelle hat mich zu ganz anderen Resultaten geführt, worauf ich später zurückkommen werde.

Im folgenden Kapitel bespricht Supino Angelico's Aufenthalt in Fiesole und zwar zunächst die um diese Zeit und zwar früh anzusetzenden Reliquiarien aus S. Maria Novella und erwähnt dann kurz die Fresken, welche aus dem Dominikanerkloster in Fiesole stammen*[1]). Gerade sie lassen sich aber vielleicht noch genauer datieren. Gemäss ihrer grossen Verwandtschaft mit den Fresken von S. Marco dürfte unser Meister sie kurz vor seiner Uebersiedelung nach Florenz gemalt haben. Die Madonna des Hochaltars von S. Domenico wird später noch erwähnt werden, manche Details weisen auf frühe Entstehung. Auch damit kann man nur einverstanden sein, wenn die Krönung Mariä im Louvre* zeitlich vor der in den Uffizien angeführt wird, beide aber in der Fiesolaner Zeit; ebenso die Darstellungen des Jüngsten Gerichtes in Florenz. Der Kopftypus in den beiden letztgenannten Werken muss verglichen werden mit der Predelle des Hochaltars von S. Domenico, welche sich jetzt in London befindet, um zu erkennen, welcher Fortschritt in dem Jüngsten Gericht gemacht wurde. Die Betrachtung all' dieser Gemälde dürfte aber noch zu weiteren Schlüssen führen. In den drei Bildern der Krönung Mariä, dem Reliquiar in S. Marco, dem Bilde im Louvre und dem der Uffizien lässt sich in jeder Hinsicht ein stufenweiser Fortschritt erkennen, und da dieser in dem letztgenannten Werke sehr gross ist, werden wir geneigt sein, es in die spätere Fiesolaner Jahre zu setzen.[2]) Dazu kommt, dass die darauf befindlichen Engel denen des grossen Tabernakels von 1433 recht nahe stehen.[3])

Den Gestalten des Jüngsten Gerichtes verwandt, erscheinen diejenigen der Krönung doch entschieden freier und individueller behandelt. Allen diesen Werken gegenüber fällt nun die fast noch trecentistisch zu nennende Formenbehandlung bei der Predelle des Hochaltares von S. Domenico auf. Demnach möchte ich vorläufig folgende Reihe vorschlagen: zunächst der Hochaltar von S. Domenico und die Reliquiarien in S. Marco, etwas später die Krönung im Louvre, es folgen die Jüngsten Gerichte, hierauf das Tabernakel von 1433 und endlich die Krönung der Uffizien.

Wir hätten damit zwar nur hypothetische, aber nicht ganz zu übersehende Anhaltspunkte gefunden.

In einem späteren, vierten Kapitel bespricht Supino die Werke des Angelico in der Akademie und meint, es sei kaum möglich, die Zeit ihrer Entstehung genauer zu bestimmen. Diese — wie wir glauben nicht all-

---

[1]) Die mit einem Stern bezeichneten Werke sind mir nur in Photographien, allerdings durchweg von Braun in Dornach, bekannt.

[2]) Dass es spätestens 1435 entstanden sein muss, beweist das oben erwähnte aus diesem Jahre stammende Werk des Andrea da Firenze in der Galerie zu Prato, auf dem die Predella der Krönung theilweise geradezu copirt ist.

[3]) Wenn ich hierbei und im Folgenden die Farbentechnik des Angelico und den darin bemerkbaren Fortschritt ganz und gar unberücksichtigt lasse, so geschieht das, um die Untersuchung nicht noch mehr auszudehnen, dann auch, weil eine Untersuchung besonders der Formen und der Composition einigermassen durch den Leser an der Hand von Photographieen controlirt werden kann.

zu grosse — Schwierigkeit zu überwinden, dürfte aber eine Hauptaufgabe des Biographen sein, will man über den früheren Stand der Forschung etwas hinauskommen.

Supino versucht also eine Datierung nur bei wenigen Werken und wie uns dünken will, nicht immer mit Glück; so z. B. bei der berühmten Kreuzabnahme der Akademie. Obgleich er einige Zweifel an der Erzählung Vasari's ausdrückt, das Portrait Michelozzo's sei auf dem Bilde angebracht, glaubt er doch, die Köpfe des Nicodemus und des Jüngers mit der schwarzen Kapuze auf verschiedenen Tafeln wiederzufinden und zwar immer in verschiedenem Alter — danach müssten es doch wohl Portraits sein — und meint, aus der jeweiligen Altersstufe eine Reihenfolge construiren zu können: zunächst die kleine Beweinung Christi (Akademie), dann das Gemälde des Hochaltars von S. Marco (1438—39), hierauf die Kreuzabnahme, endlich (um 1442) das Fresco der Anbetung der heiligen drei Könige in S. Marco und einige Jahre später die Tafeln von den Silberschränken der S. S. Annunziata. Die ganze Begründung schwebt indes sehr in der Luft. In der That nämlich gehören die beiden Köpfe zu der Reihe jener typischen Gesichter, wie sie durchweg bei Fra Giovanni vorkommen, die er natürlich nicht schablonenmässig, sondern mit leichten Veränderungen wiederholt und welche nichts beweisen, als dass die Werke, auf denen sie vertreten sind, einer und derselben, oft sehr langen Epoche seiner künstlerischen Thätigkeit angehören. Man könnte noch manche solcher Köpfe anführen, auf deren verschiedene Altersstufen sich ähnliche ansprechende Vermuthungen gründen liessen. Schuld an der ganzen Verwirrung ist nur die Vasari'sche Erzählung. Wenn überhaupt, darf man aber in solchen Dingen dem Biographen misstrauen, denn man weiss nur zu gut, wie noch in heutiger Zeit derartige Anekdoten sich bilden

Was die Tafeln der Annunziata betrifft, so hat schon Rio sie in den letzten Aufenthalt des Angelico in Florenz um 1450 gesetzt, entgegen der vielfach auch noch heute herrschenden Ansicht ihrer früheren Entstehung. Supino weist darauf hin, dass Piero de' Medici, in dessen Auftrag die Kapelle der Nunziata erbaut worden ist, erst 1448 Patron derselben wurde, und hält es für sehr wahrscheinlich, dass der Auftrag für die Bilder erst um diese Zeit ertheilt worden sei, folglich als Angelico Prior des Klosters von Fiesole und auf ein oder zwei Jahre nach Florenz zurückgekehrt war. Vollauf wird dies auch durch den Stil der Bilder bestätigt; die Fresken in S. Marco müssen ihnen voran gegangen sein. Tumiati jedoch scheint sie noch in die Fiesolaner Zeit zu setzen, hält es aber mit dem Cicerone für wahrscheinlich, dass die drei im Stil abweichenden Stücke von der Hand des Baldovinetti sind. Auch das wäre ein Fingerzeig für nicht allzu frühe Entstehung. Baldovinetti wurde 1427 geboren. — Ich möchte hier die Vermuthung anknüpfen, dass er, wenn auch nur kurze Zeit, ein Schüler des Fra Giovanni gewesen ist. Sein Gemälde der Madonna mit Heiligen in den Uffizien steht in Composition, Stellung der Figuren und Anordnung derselben im Raum, Art des Hintergrundes u. s. w. den späten Madonnen-

bildern des frommen Mönches, insbesondere der Tafel des Klosters del Bosco a Frati di Mugello (Al. 1520) ausserordentlich nahe und die Uebereinstimmung ist doch wohl zu gross, als dass man sie anderen Gründen zuschreiben könnte, auch nicht folgendem Umstande, der vielleicht nicht immer genügend betont wird. Es lassen sich im Quattrocento zwei Arten unterscheiden in der Darstellung der Jungfrau mit Heiligen. Einmal bildet den Hintergrund eine mehr oder minder reiche Nischenarchitektur, in welcher die Heiligen eingeordnet sind. (Beispiel: das Bild des Fra Filippo in der Akademie). Dieses Schema ist nichts als eine Modernisirung des alten, gothischen, fünf- oder mehrtheiligen Altarbildes des Trecento, das auch Fra Giovanni, wohl auf besonderen Wunsch der Besteller,[4]) noch verschiedentlich verwendete. Die zweite, freiere Art giebt als Hintergrund meist eine Balustrade oder besser Mauer, über die, sobald die Höhe des Bildes es gestattet, noch Bäume hervorragen. Bereits in Angelico's Madonna der Annalena Malatesta (Ak. 1506/7) ist diese neue Art vertreten bei allerdings noch etwas ungeschickter Gruppirung. Von weit grösserer Vollendung in dieser Hinsicht sind: das Hochaltarbild aus S. Marco, das Fresco der Madonna mit Heiligen im Corridor des gleichnamigen Klosters und vor Allem die Madonna der Frati a Mugello. Das Florentiner Quattrocento ist, was Freiheit der Gruppirung, verbunden mit Schönheit der Composition, betrifft, über das hier Geleistete nur langsam hinausgegangen. Soweit ich die Entwicklung bis jetzt beurtheilen kann, dürfte unser Künstler einer der Schöpfer dieses zweiten Schemas sein und bis in späte Zeiten reicht sein diesbezüglicher Einfluss. — Um auf die Schülerschaft des Baldovinetti zurückzukommen, so wäre es ja immerhin denkbar, dass sie vor 1446 stattgefunden hat, doch hat die Zeit nach 1450 mehr Wahrscheinlichkeit für sich; in beiden Fällen ist es leicht zu erklären, warum sie nur so kurz dauerte.

Ueber S. Marco erfahren wir in dem vorliegenden Buche nichts wesentlich Neues. Mit Recht betont indess unser Autor, dass kein Grund vorhanden sei, das Madonnenfresco des Corridors erst um 1450 anzusetzen, wie man behauptet hat; der späteste Termin dafür scheint vielmehr kurz vor der ersten Abreise Angelico's nach Rom zu sein.

Der letzte Abschnitt ist dem Aufenthalt des Frate in der ewigen Stadt gewidmet, sowie den Arbeiten in Orvieto. Rosini hatte darauf hingewiesen, dass an letztgenanntem Orte die Gestalt des Weltenrichters auf die Hand Benozzo's deute, d. h. nach dem Carton des Meisters von demselben ausgeführt sei. Nach genauem Vergleich der einzelnen Formen bin ich in meiner Schrift über die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli zu derselben Ansicht gelangt, an der ich auch festhalten möchte. Ich brauche die dort angeführten Gründe hier nicht zu wiederholen. Supino verneint den Antheil Benozzo's entschieden, wie auch Tumiati. Letzterer bringt

---

[4]) Die Anwendung dieses Schemas scheint mir keinen Anhalt zur genauen Datirung der Bilder zu geben.

zum Beweise den Christus des Museums in Pisa bei, dessen hohen Werth übrigens auch Supino betont. Gerade dieser wäre nun ein Beweis gegen die Ansicht der beiden Forscher, denn man kann sich keinen grösseren Gegensatz denken, als die Kopftypen dieses Heilandes und des Weltenrichters von Orvieto. Ich muss aber gestehen, dass ich noch nicht vollkommen überzeugt bin von der Echtheit des Pisaner Bildes, wenigstens in seinem jetzigen Zustande.

In der Datirung der letzten Fresken des Meisters stimmt Supino mit den von mir gemachten Vorschlägen einigermassen überein. Vor den Aufenthalt in Orvieto wird man nur die Malereien in der Sakramentskapelle ansetzen dürfen. Um 1448 und 49 hat Angelico vielleicht schon mit der Ausschmückung des Studio Nicolaus' V. begonnen und kehrte wohl 1452 nach Rom zurück, um diese Arbeit zu vollenden, wenn nicht die genannten Fresken erst nach 1452 entstanden sind. — Auch hier leugnet Supino — im Gegensatz zu der von Dobbert und im Anschluss an ihn von mir vertretenen Ansicht — eine beträchtliche Mitarbeiterschaft des Benozzo und will dieselbe auf Details beschränkt wissen. Es ist ihm aber nicht gelungen und er versucht es auch kaum, den höchst bedeutenden Umschwung in der Kunst des frommen Dominikaner's zu erklären. Wir werden später auf diesen Punkt zurückkommen.

IV.

Es sei mir gestattet, die Entwickelung der Kunst des Frate, wie sie mir vor Augen steht, in raschen Zügen zu skizziren. Zu diesem Zwecke wird es gut sein, noch einmal kurz die bekannten Daten zusammenzustellen.

Anno 1387 wird Angelico geboren. 1407 tritt er, zwanzigjährig, in den Dominikanerorden ein und verbringt sein Noviziat in Cortona, daselbst lebt er wahrscheinlich noch weitere neun Jahre (1409—1418), wenn er nicht einige davon in Foligno zubrachte; wir können diese Zeit kurz als die erste, die Cortoneser Periode bezeichnen. Es folgt als zweiter Abschnitt Fiesole. Volle achtzehn Jahre wohnt unser Maler auf jenen herrlichen Höhen bei Florenz; 1436 zieht er dann in die Stadt selbst, in das den Dominikanern überwiesene Kloster S. Marco. Die dritte, Florentiner Zeit endigt 1445; dem Rufe Papst Eugen's IV. folgt der Frate nach Rom Diese vierte und letzte, zehnjährige Epoche wird nur noch unterbrochen durch eine kurze Reise des Meisters nach Toscana und schliesst mit dem Tode des frommen Mönches im Jahre 1455. — Sehen wir nun zu, welche der bekannten Werke wir mit einiger Sicherheit den betreffenden Abschnitten zuweisen dürfen. Im Voraus muss jedoch bemerkt werden: der Aufenthalt Angelico's an einem Orte und die Herkunft eines Bildes von dort beweisen nichts für die Entstehungszeit des letzteren.[11]) Bei keinem

[11]) Neuerdings hat Gronau gemeint, Kunstchronik 1897/8 p. 227, bei auf Holz gemalten Bildern spreche, besonders in der frühen Zeit des Quattrocento, die Wahrscheinlichkeit immer dafür, dass der Künstler ein Werk an dem Ort, für den es bestimmt war, auch wirklich gemalt hat; wenn ich mich nicht täusche, so beweisen die häufigen Nachrichten über Bilderbestellungen von auswärts das Gegentheil.

Künstler weniger als bei Fra Giovanni, da es sich fast immer um Dominikanerklöster handelt, über deren engste Beziehungen zu einander wir gut unterrichtet sind. Demgemäss können wir kein Werk mit Sicherheit der Cortoneser Periode zuschreiben. Während des Aufenthaltes in Fiesole sind sicher entstanden nur die Reliquiarien in S. Marco (vor 1430) und das grosse Tabernakel der Uffizien. Selbst die Fresken in S. Domenico könnten, vom Stilistischen abgesehen, ebensogut zwischen 1450 und 1452 gemalt sein. Die stilkritische Untersuchung lässt, wie wir sahen, die Annahme sehr wahrscheinlich erscheinen, dass die drei für S. Domenico gemalten Bilder: die Tafel des Hochaltars, die Verkündigung in Madrid* (?) und die Krönung des Louvre in diese Epoche zu setzen sind. In die dritte, die Florentiner Periode fallen die Fresken von S. Marco und das Gemälde für den Hochaltar. Der römische Aufenthalt wird charakterisirt durch die Werke in Orvieto und die Kapelle Nicolaus' V. Damit sind aber auch alle sicheren Anhaltspunkte für die Untersuchung genannt. Hinreichend genug, unseres Erachtens, um Resultate zu erhoffen.

Es empfiehlt sich, ein Sujet herauszugreifen und an ihm die Entwickelung des Meisters darzulegen. Vorzüglich geeignet ist hierfür das Madonnenbild, auch haben wir da zwei sichere Daten, 1433 und 1438.

Bereits oben wurde bestritten, dass die Gemälde in Cortona und Perugia in der ersten Epoche gemalt seien. Man versuche einmal, sie vor die Reliquiars und vor die Madonna der Linaiuoli zu setzen, vergleiche die einzelnen Formen und man wird leicht erkennen, welch' ein Widersinn sich dabei ergiebt, und geneigt sein, das Jahr 1433 (Linaiuoli) als den terminus post quem zu betrachten. — Vermuthungsweise möchte ich nun nachstehende Reihenfolge vorschlagen:

1. Madonna mit Kind. (Akad. No. 240 Al. 1509.)

2. Die Madonna mit Heiligen vom Hochaltar in S. Domenico bei Fiesole; (Al. 4478.)

3. Reliquiar (sogenannte Madonna della Stella) in S. Marco (Al. 4319/20). Diese ersten Bilder vielleicht um die Mitte der zwanziger Jahre.

4. Das grosse Tabernakel der Linaiuoli vom Jahre 1433. Uffizien. (Al. 650 ff.)

5. Die Madonna der Annalena Malatesta. (Akad. 227 Al. 1506/7.)

6. Die Madonna mit Heiligen in Cortona. (Al. 10657 ff.)

7. Das Madonnenbild der Pinakothek von Perugia. (Al. 5667 ff.)

8. Das Altarbild von S. Marco vom Jahre 1438 (Akad. 281 Al. 1504).

9. Das Fresko der Madonna mit Heiligen im Corridor von S. Marco. (Al. 4306.)

10. Die Madonna der Frati al Bosco di Mugello, möglicherweise erst um 1450. (Akad. 265 Al. 1520.)

Diese Anordnung ergiebt sich aus einer Reihe von Erwägungen.

Wir bemerken auf den Gemälden verschiedene Grade in der Innigkeit der Verbindung von Mutter und Kind. Doch lässt sich hierin nicht etwa ein stetes Wachsthum beobachten; nein, die mehr oder minder starke

Betonung der Innigkeit ist jeweils abhängig von dem Zwecke der Composition. Durchweg finden wir zwei einander sehr ähnliche, althergebrachte Motive für die Beziehung von Mutter und Kind in den verschiedensten Zeiten angewandt. Immer umschlingt der linke Arm der Madonna das Bambino und giebt ihm einen festen Halt; die rechte Hand unterstützt entweder leicht das Aermchen des Kleinen oder sie liegt, bereit zum Zufassen, über der Brust, da wo der Mantel durch die Agraffe zusammengehalten wird.[12]) Die Jungfrau thront ruhig — nur die Madonna della Stella steht — den Kopf stets nach der linken Seite dem Kinde zugeneigt, beide Füsse fest aufgestellt und die Kniee weit auseinander, sodass ein breiter Schooss entsteht. Bei dieser traditionellen Einförmigkeit des Motives, welche Verschiedenheit aber im Einzelnen! Gleich der Faltenwurf zeigt in der gegebenen Reihenfolge einen steten Fortschritt.

Das Antlitz der Madonna, in den ersten Bildern ein nach unten zugespitztes Oval mit langer, schematisch gerader Nase, müdem Blick aus den schlitzförmigen Augen, erscheint ziemlich verändert auf der Tafel der Linaiuoli. Das Oval ist rund geworden, die Stirne breit, das Kinn voll, die Nase kürzer und an der Spitze abgerundet, die Halsgrube wird betont. Sehr nahe steht diesem Bilde die Madonna der Annalena Malatesta, nur dass die übermässige Breite der Wangen verringert ist. Der nächste grosse Fortschritt ist deutlich erkennbar in dem Bilde von Perugia. Alle Formen sind individueller belebt, die Augen sind nicht mehr so schlitzförmig und ohne den müden Ausdruck, der Mund wird grösser, das Kinn und die Wange sind besser herausgearbeitet. Eine Vorbereitung darauf ist die Madonna von Cortona, deren Antlitz schon nicht mehr das Schematische der vier erstgenannten Gemälde hat. Noch weiter in dieser Entwickelung scheint das Altarbild von S. Marco gegangen zu sein, obgleich die gerade an dieser Stelle sehr starke Zerstörung des Bildes kaum mehr ein Urtheil gestattet. Einen ganz neuen Typus weist das Fresco im Corridor des Klosters auf, einen Typus, der mit dem der Zellenfresken in engster Beziehung steht. Geradezu überraschend wirkt aber der Kopf der Madonna der Frati del Bosco. Keine Spur mehr von Anklängen an das Trecento, das Untergesicht nicht mehr verkümmert, fast scheint es — was doch wohl kaum der Fall —, der Kopf sei nach dem Leben gemalt. — Genau dieselbe Entwicklung zeigt sich in den Händen. Von den langen, schmalen Händen der zwei frühesten Madonnen geht der Weg zu den etwas richtiger gezeichneten, aber noch hölzernen der hl. Jungfrau des grossen Tabernakels und den schon lebensvolleren

[12]) Dr. Hans Stegmann theilt mir mit, dass nach den Details der auf den genannten Bildern verwendeten Architektur die Annahme ausgeschlossen ist, die Bilder könnten vor 1430 entstanden sein.

[13]) Die einzige Ausnahme zeigt das Altarbild von S. Domenico, welches wir im Folgenden unberücksichtigt lassen, da die gründliche Uebermalung und Vergrösserung des Bildes dessen Benutzung für unseren Zweck ohne die langwierigsten Untersuchungen unmöglich macht.

des Bildes der Annalena Malatesta; es folgen die formvollendeten Hände der Peruginer Madonna (wieder vorbereitet in Cortona): ein fast kurzes, fleischiges Metakarp, ebenfalls nicht sehr lange, leise zugespitzte Finger mit deutlich und schön gebildeten Nägeln; dieselben Formen, wie wir sie auf allen besseren Fresken von S. Marco wiederfinden; den Abschluss bildet die Hand der Madonna a Frati del Bosco, fest zugreifend und mit entschieden tieferem Verständniss für den Knochenbau. — Gehen wir zur Betrachtung des Kindes über, so können wir aus einem Detail die gleiche Reihenfolge herauslesen(?): anfangs ist es völlig bekleidet (No. 1, 2, 4), dann wird nur noch der Unterkörper verhüllt (No. 5, 6), endlich sehen wir es fast nackt (No. 7 u. 8) mit einem leichten Schleier um die Hüften und zu guter letzt wird auch dieser auf ein äusserstes Minimum beschränkt. Ebenso macht sich in der Stellung des Bambino eine interessante Fortbildung bemerkbar. Zuerst meist ruhig stehend, finden wir ihn später halb sitzend oder mit entschiedener Bewegung zur Mutter gewandt oder auch in unruhiger Stellung mit deutlichem Unterschied zwischen Stand- und Spielbein. — Um nicht allzu langwierig zu werden, übergehe ich andere Einzelheiten, so z. B. das Antlitz und die Hände des Kindes. Nur auf die ausserordentliche Uebereinstimmung zwischen dem Kopf des Peruginer Bambino und demjenigen des Fresco in S. Marco möchte ich aufmerksam machen; eine Uebereinstimmung, die allein schon gegen eine frühe Datierung des ersteren Gemäldes spricht. Aber auch die Behandlung des kindlichen Körpers. Wer das Nackte, ohne eigentlich genaue Kenntniss des Knochenbaues mit solcher Schönheit und Freiheit bildet, der ist kein Anfänger mehr. — Ein wichtiges Kriterium bietet ferner der Thron der Madonna. Auf No. 1 und 4 mit prachtvollen Stoffen verhängt, unter denen sich die Gothik noch recht fühlbar macht, bemerkt man bei No. 5 schon das starke Eindringen der Renaissanceformen. Die Lehne aber zeigt noch gothisches Stilgefühl, das auf Nr. 6 nur mehr in den gewundenen Halbsäulen nachklingt. Der Thron des Peruginer Bildes endlich ist in reinen Renaissanceformen aufgebaut und von da an ist keine Reminiscenz eines früheren Stiles mehr zu constatiren, hingegen eine stets fortschreitende Ausbildung der Architektur. Indess verdient ein zweites Moment fast noch mehr unsere Beachtung: der Thron wird im Laufe der Zeit immer weiter und höher. Scheint es in den frühesten Werken, als ob die Jungfrau ziemlich eingeengt auf ihm wäre, so hat sie schon mehr Freiheit der Bewegung auf dem Bilde zu Perugia; und die Entwicklung schreitet consequent fort von dem Fresco in S. Marco und der Altartafel der gleichnamigen Kirche bis zu der mächtigen, freien und grossen Architektur des Gemäldes der Frati del Bosco, wo der Thron zur gewaltigen Nische ausgewachsen ist. Für die Zusammengehörigkeit der Bilder von Perugia und S. Marco sind ein weiterer Beweis die Kopftypen der Engel, welche die Gruppe von Mutter und Sohn umgeben. Und während sie auf diesen beiden Bildern noch etwas gedrängt stehen, schafft der Meister ihnen auf dem letzten Bilde unserer Reihenfolge mehr Raum, indem er ihre Zahl auf zwei be-

schränkt, was ja für seine Zwecke völlig ausreicht. — Die Heiligengestalten endlich verlieren allmählich den gothischen Charakter, der sich anfänglich (z. B. in dem Ausbiegen der einen Hüfte und Anderem mehr) fühlbar macht. Der Uebergang lässt sich erkennen in dem Cortoneser Bilde. Immer einfacher und klarer fallen die Falten, immer individueller werden die Gesichter. — Wenn die Heiligen nicht in Nischen eingeordnet sind, dann wird stets wachsende Sorgfalt auf ihre Gruppierung verwendet. Auf der Tafel der Annalena Malatesta stehen sie noch ziemlich steif nebeneinander, später (siehe die drei letzten Bilder unserer Reihenfolge) werden ihre Beziehungen immer enger, sie bewegen sich freier im Raum und werden deutlich als Gestalten des Vordergrundes von der Himmelskönigin getrennt.

An diesem Punkte angelangt, dürfen wir vielleicht der Frage näher treten, ob das Madonnenbild im Palazzo Pitti von unserem Künstler stammt oder nicht. Es ist allerdings sehr übermalt, hängt beträchtlich hoch, überdies wird durch ungünstiges Licht die Beurtheilung sehr erschwert. Vasari hat das Bild erwähnt[13]) und zwar mit genauer Angabe der darauf vertretenen Heiligen. Es war für die Nonnen des hl. Petrus Martyr gemalt, welche später das Kloster S. Felice in Piazza bewohnten, kam von da in die Uffizien und gelangte endlich in den Palazzo Pitti. Trotz Supino's gegentheiliger Meinung möchte ich dies Gemälde für unsern Meister in Anspruch nehmen. Stellung und Gestalt des Kindes sind sehr verwandt mit dem Kinde auf dem frühen Madonnenbild der Akademie. (Akad. 240 Al. 1509). Die Heiligen, wenn auch recht ungelenk, tragen doch das Gepräge der Kunst Angelico's. Das Gemälde steht aber noch deutlich unter dem Zeichen des Trecento. Wenn Original, so dürfte es wohl vor der ganzen oben angeführten Reihenfolge entstanden sein, an welche Stelle es auch sehr gut passt, und wäre dann das früheste uns bekannte Bild des Künstlers.

An dem Entwickelungsgang des Fra Giovanni, wie ich ihn versucht habe in seinen Madonnenbildern nachzuweisen, verdient vielleicht ein Punkt unser besonderes Interesse. Ich meine das stetige Fortschreiten des Meisters in der Architekturmalerei und vor Allem in der Raumgestaltung. Gerade in letzterer Hinsicht nun unterscheiden sich zum Beispiel auch die Predellen des Tabernakels und des Peruginer Bildes. Während auf der ersteren die Architektur noch sehr gehäuft und coulissenartig erscheint und im Verhältniss zu den Figuren die Gebäude durchweg zu klein ausgefallen sind, Vorder- und Mittelgrund noch kaum getrennt werden, sind alle diese Dinge auf den Bildchen aus der Legende des hl. Nicolaus mit weit besserem Verständniss und Geschmack gegeben.

Geht man auf diese Weise vor, immer Bilder mit ähnlichen Sujets vergleichend, so dürfte sich noch Manches ergeben: es lässt sich z. B. feststellen, dass die Madrider*) und die Cortoneser Verkündigung in der gleichen Zeit, möglicherweise in Fiesole, entstanden sein müssen und zwar letztere

---

13) cf. Vasari Ed. Sansoni Bd. II, p. 516.

wohl zuerst. Sehr interessant beleuchten endlich drei anscheinend gleiche Predellen mit dem Tode Mariä (von der Madrider und Cortoneser Verkündigung, von der Krönung der Uffizien) das künstlerische Streben des Angelico.

Auf dem Cortoneser Bilde umgeben die Apostel in kaum differenzierten Gruppen und Stellungen das Grab. Christus steht zwischen ihnen, aber nicht in der Mitte, sondern nach rechts zu. Es herrscht fast Isokephalie und der Heiland tritt keineswegs hervor. Die einzige Abwechselung bringen drei vorn knieende Gestalten in die Scene, welche von fast gleichmässig hohen Felsen eingeschlossen wird. Auf dem Madrider Bilde nun ist Christus in die Mitte gerückt, deutlich vor die Apostel gestellt, welche er zudem überragt. Ueber ihm öffnet sich der Himmel und Engelschaaren werden sichtbar. Die Felsen des Hintergrundes aber senken sich nach der Mitte zu, so dass das Haupt Christi und die Nimben der ihn umgebenden Engel sich vom Himmel abheben. Mit äusserst discreter Kunst ist so der Heiland zum Mittelpunkt des Ganzen gemacht. — Auch die Apostel, obgleich sie hier alle stehen, sind reichlich verschieden in Stellung und Geberde, endlich ist zur weiteren Belebung ein kerzentragender Engel hinzugefügt. — Auf diesem Wege schreitet nun Angelico weiter. In dem kleinen Bilde der Uffizien überragt Christus — durch die Mandorla als überirdische Erscheinung charakterisirt — die Apostel um zwei Hauptes-längen. Zu beiden Seiten umrahmen gewaltige Felsen die Scene, der Mittelgrund wird durch Bäume gebildet, von denen sich die Köpfe der mittleren Apostel abheben, während Jesu Antlitz über die Kronen der Bäume in den Himmel ragt. Die Apostel, die bisher gedrängt standen, vertheilen sich in deutlich unterschiedenen vier Gruppen auf den bedeutend erweiterten und freien Raum, jeder Einzelne in besonderer Geberde seinen Gefühlen Ausdruck verleihend. Vier grosse Leuchter umstehen die Bahre; vier Engel mit Leuchtern und Weihrauchgefässen bringen Abwechslung in den Vorgang. Was hier an einem Beispiel gezeigt wurde, dürfte sich bei allen Darstellungen des Meisters nachweisen lassen. Immer freier, lebensvoller und klarer werden die Compositionen des Meisters, zugleich entschieden rythmischer.

So ersteht vor unseren Augen allmählich die Entwickelung der Kunst des Angelico.

Wie wir sahen, ist zu vermuthen, dass er vor seinem Eintritt in's Kloster bereits Gehilfe eines Fresco- und Tafelmalers vom Ausgange des Trecento war. Einen Anhaltspunkt dafür würde vielleicht das Pittibild gewähren, wenn wir uns entschliessen wollten, es in die ersten selbständigen Jahre des jungen Malers zu setzen, was indess noch unentschieden bleiben muss. Auf jeden Fall gerieth der Frate dann ganz in den Bann der Miniaturmalerei, der Klosterkunst par excellence. Das verrathen auch die frühesten uns bekannten Tafelgemälde, die Reliquiarien in S. Marco. Angeregt wohl durch das gesammte Streben der gleichzeitigen Florentiner Malerei, im Wesentlichen aber aus dem tiefsten Grund seiner grossen Begabung heraus,

sucht der Künstler sich loszuringen von dieser Art der Kleinmalerei, wenn der Ausdruck gestattet ist; nicht sofort mit vollem Erfolge, wie das grosse Tabernakel beweist. Unablässig ist er bemüht, die einzelnen Formen besser durchzubilden, ohne sich jedoch rückhaltlos dem Studium der Natur hinzugeben. So blieb ihm denn ein sehr hoher Grad der Naturwahrheit versagt, aber er wurde auch davor bewahrt, in den übertriebenen Realismus mancher Zeitgenossen zu versinken. Schon seine Begabung wies ihn nach einer ganz anderen Seite. Im XV. Jahrhundert besass ausser ihm nur noch Ghiberti einen ähnlich feinen Geschmack und ausgeprägten Schönheitssinn.[14]) Und so hat Angelico von Anfang an sein Hauptaugenmerk auf Schönheit der Composition und Rythmus der Gruppirung gerichtet. In dieser Hinsicht erreicht er bereits um die Mitte der dreissiger Jahre ein Höchstes in der Uffizienkrönung. Aber das lässt ihn nicht ruhen. Ausgedehnte Thätigkeit auf dem Gebiete der Frescomalerei giebt ihm Gelegenheit, die Ueberbleibsel seiner Jugenderziehung zu überwinden. Es gelingt ihm, die einzelnen Formen besser zu beleben, die Figuren treten fester und freier auf. (Madonna von Perugia, Altarbild von S. Marco.) Die Renaissancearchitektur dringt siegreich ein, mehr Raum und mehr Luft verschafft er seinen Gestalten. Auch die altüberkommene Form der Landschaft sucht er mit reicherem Inhalt zu erfüllen, aber ohne grossen Erfolg. — In Orvieto sehen wir eine Seite seiner Kunst auf ihrem Gipfelpunkt; niemals vorher hat Angelico so mächtige, lebenserfüllte Gestalten gebildet, wie diesen Chor der Propheten. Welche Fortschritte er zu gleicher Zeit in der Gruppirung gemacht, wie er die Gestalten im Raum zu disponiren weiss, wie er Vorder- und Mittelgrund zu unterscheiden gelernt, für all' das liefert uns die Madonna der Frati del Bosco ein Beispiel. Innerhalb der Nicolauscapelle thut er den letzten entscheidenden Schritt; die Scenen aus dem Leben des hl. Lorenz gehen noch weit über die Stephanuslegende hinaus. — In Uebereinstimmung mit Dobbert habe ich früher das Neue in diesen Fresken der Hand eines begabten Schülers zugeschrieben.[15]) In der That war der Umschwung in der Kunst des alten Meisters nicht anders zu erklären, so lange man nicht, wie wir im Vorigen versucht haben, eine Entwickelung nachweisen konnte, die nothwendig zu solchem Ziele führen musste. Und so haben auch die meisten Schriftsteller (siehe Crowe und Cavalcaselle) die Nicolauscapelle in Gegensatz gebracht zu den früheren Werken des Künstlers. Dieser Gegensatz besteht nicht, wie wir gesehen haben. Ein, wie man vermuthen darf, wichtiges Zwischenglied ist uns allerdings verloren gegangen in den Fresken der Capella del Sagramento. Wir können uns aber aus den späten Madonnenbildern und aus den Fresken der Stephanuslegende ein ziemlich klares Urtheil darüber bilden, wie sie gewesen sein mögen.

---

[14]) Womit ich natürlich den anderen Künstlern diese Eigenschaften nicht etwa abstreiten will; nur traten sie vielfach hinter anderen Bestrebungen zurück.

[15]) Benozzo war sicherlich an der Ausschmückung betheiligt, wie zahlreiche Details unwiderleglich beweisen.

Aus dem Maler von Miniaturen und kleinen Reliquiarien entwickelt sich ganz organisch der Meister grossen, fast klassischen Stiles. Denn von letzterem darf man schon sprechen; ihn haben, wie Angelico alle die grossen Meister der ersten Hälfte des Quattrocento, die Ghiberti, Donatello und Masaccio in irgend einer Hinsicht vorausgeahnt. Gewiss wirkte da mit, dass sie herauswuchsen aus dem grossen Jahrhundert der Wandmalerei, aus dem Trecento. Zu diesem hat man manchmal den Angelico noch gerechnet, oder vielmehr ihn einen Uebergangsmeister genannt. Mit Recht, wenn man das so verstand, dass er sich durch unablässige Arbeit vom Trecento erst allmählich losgerissen. Mit Unrecht, wenn man ihn in Gegensatz bringen wollte zu den obengenannten Zeitgenossen. Nicht nur in der Tiefe des Ausdrucks, nein, auch in der Schönheit der Composition, der Anordnung der Figuren in einem grossgedachten Raum ist Angelico einer der grossen Lehrmeister des Quattrocento gewesen; selbst ein Sohn der neuen Zeit, wie die Richtung seines Strebens beweist, und zugleich einer der Wenigen, denen es vergönnt war, in einigen ihrer Werke dem Ideale klassischen Stiles nahe zu kommen.[16])

---

[16]) Um Missverständnissen meiner obigen Ausführungen vorzubeugen, möchte ich bemerken, dass ich keineswegs verkenne, in welch' hervorragendem Masse Angelico's künstlerischer Charakter bedingt ist durch seine Eigenschaft als Mönch und strenggläubiger katholischer Christ. Im Gegentheil, ich hoffe demnächst an anderer Stelle ausführen zu können, wie diese seine Stellung nicht nur seine Kunstauffassung im Allgemeinen, sondern auch seine practische Ausübung der Malerei ganz bedeutend beeinflusst hat. In vorstehendem Aufsatze kam es mir jedoch darauf an, nachdrücklich zu betonen, dass und inwiefern er Quattrocentist und nicht lediglich ein dem Trecento zugeneigter Uebergangsmeister ohne deutlich ausgesprochenen Entwicklungsgang gewesen ist.

Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer.

Von **Ludwig Justi.**

(Schluss.)

Der Einfluss Dürer's auf Jacopo de' Barbari.

Unsere Ergebnisse sind bis jetzt folgende:

Aus der Technik beider Stecher geht hervor, dass sie in engen directen Beziehungen gestanden haben müssen, und zwar 1503—1505.

Dies findet eine Unterlage in dem urkundlich feststehenden Zusammenarbeiten beider in Wittenberg 1503, in dem gemeinsamen Aufenthalt zu Nürnberg (1504? und) 1505.

Es wird bestätigt durch das Einsetzen von Dürer's Proportionsstudien: bis 1503 arbeitet er ohne solche, 1503 beginnt er, nach Jacopo's Anregung, den Vitruv vorzunehmen.

Zur selben Zeit können wir noch jene anderen zuletzt behandelten Anregungen des Venezianers constatiren: 1503 beginnen die regelmässigen grossspurigen Monogrammirungen, die vorher in Zeichnungen selten sind, in Stichen fast ganz, in Holzschnitten ganz fehlen; 1503 taucht Täfelchen und Zettel für das Monogramm auf; gleichzeitig erscheinen Motive italienischer Architektur und Nachbildungen des belvederischen Apollo.

Es handelt sich jetzt darum, wie jene Uebereinstimmung der Stichelführung zu erklären ist.

Da ist nun der Thatbestand einfach der, dass die Technik bei Jacopo de' Barbari gleichsam stagnirt, während sie sich bei Dürer langsam entwickelt, um sich dann in den folgenden Jahren ebenso langsam wieder abzuwandeln.

Dürer's Stechkunst löst sich aus Schongauer heraus.[1])

Die lang hinziehenden Linien, die Dürer mit Jacopo gemein hat, die Schongauer fremd sind, bereiten sich langsam bei ihm vor. Erst ganz schwache Anklänge zeigt das Paar B. 93. In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre treten diese langgezogenen Linien mehr und mehr

---

[1]) von Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes, meint S. 97: „Dürer knüpft auch als Stecher an die Vorläufer an, vornehmlich an Schongauer, Jac. de' Barbari und Mantegna (!).“

hervor. Zunächst zeigen sie sich im Boden; so bei den sechs Kriegsleuten, wo im Uebrigen die Behandlung noch lockerer ist. Auch in der Busse des Chrysostomus (B. 63) ist das Terrain meist noch in der Weise Schongauer's mit kleinen Häkchen modellirt, neben jenen Linien. Diese werden dann recht auffallend beim heiligen Hieronymus (B. 61), wo die Häkchen schon zurücktreten; auch im Fleisch wird schon mit den Wellenlinien gearbeitet; ähnlich bei den „vier Hexen“ (B. 75) von 1497; auch beim verlorenen Sohn (B. 78) ist der Boden mit solchen Linien gegeben.

Im Nackten nun tritt diese Behandlungsart bald wieder zurück gegen eine moderirte, mehr der Hautoberfläche angemessene; so im „grossen Hercules“ (B. 73); die langgezogenen welligen Linien bleiben nur an Körperstellen, wo sie der Structur zu entsprechen scheinen (man betrachte darauf hin den Adam, die Diana); sie bleiben bei geeigneten Thierfellen, namentlich aber bei der Angabe des Bodens; in der Gewandung sind sie vielleicht am stärksten in dem Paar B. 83; bei den Bäumen treten sie zuerst charakteristisch in der Satyrfamilie 1505 auf.

Aehnlich ist es nun bei Jacopo de' Barbari: im Nackten fehlen die langgezogenen Linien, in der Gewandung treten sie zurück (zumal da sie der eckigen Faltengebung der Vivarinischule direct widersprechen), während sie in Boden und Bäumen bis zu starker Uebertreibung verwendet sind.

Nach der venezianischen Reise sticht Dürer — ohne irgend etwas von der italienischen Manier angenommen zu haben — noch weiter in derselben Art, mit allmählich eintretenden leisen Abänderungen, bis sich um 1511/12 eine neue Stechweise herausgebildet hat, die im Wesentlichen charakterisirt wird durch die feine, mit zahllosen kleinen Transversalstrichen arbeitende Stichelführung, die Füllung der ganzen Bildfläche mit malerisch gegeneinander gesetzten grösseren Licht- und Schattenflächen.[2])

Andererseits steht die Stechweise Jacopo's de' Barbari unter der seiner Landsleute vereinzelt da; während sich die Dürer'sche langsam umbildet, erleidet sie nur geringe Abwandlungen; wie eine Saite, die Einen Ton der vorüberrauschenden Melodie aufnimmt und weiterklingt.

Ein entsprechendes Resultat liefert uns eine Untersuchung der Typen. Der Mars in Jacopo's Stich (K. 12, B. 20) entspricht dem Dürer'schen Idealtypus um 1505 (am nächsten steht er vielleicht dem Kopf im „grossen Pferd“). Nun kann man wieder bei Dürer verfolgen, wie dieser Typus sich allmählich herausbildet, neben dem weiblichen her. Dagegen ist ein solcher Kopf nicht nur in der italienischen Kunst unerhört[3]) sondern es

---

[2]) Dieses allmähliche Herauswachsen der Dürer'schen Stichelführung mag Galichon veranlasst haben, bei der Confrontirung der Technik beider Meister, für Dürer bei der allgemeinen Datirung „premiers temps“ stehen zu bleiben. Aber man hat natürlich bei dem sich wandelnden Künstler den Zeitpunkt der grössten Annäherung herauszugreifen.

[3]) Morelli: „Einige seiner Kupferstiche, wie z. B. Mars und Venus, haben einen ausgesprochen nordischen Charakter und dürften daher wohl als seine ersten, jenseits der Alpen gemachten Versuche in der Stechkunst angesehen werden.“

laufen auch in Jacopo's eigenem oeuvre Typen ganz anderer Abstammung daneben her.

Aehnlich ist es mit Einzelheiten, wie der feinen Behandlung der Haare, etc.

Jacopo's Technik kann nicht die Dürer'sche hervorgerufen haben. Denn dann müsste sie bei diesem mit einem Male einsetzen, wie etwa Marc Anton's Weise bei Lucas von Leyden plötzlich und abrupt auftritt. Oder will man annehmen — ähnlich wie bei den Proportionsstudien —, Jacopo hätte den jungen deutschen Gesellen 1494 in Venedig beeinflusst, seine Stichelführung hätte sich aber nur langsam durchgesetzt, bis dann bei der zweiten Begegnung im neuen Jahrhundert Dürer dem Venezianer sagen konnte: nun bin ich auch so weit!

Der Ausweg einer gemeinsamen Quelle, wie Ephrussi und Kristeller ihn vorschlagen, ist durch das uns vorliegende Material nicht zu stützen: man müsste annehmen, dass sämmtliche Zwischenglieder von Schongauer zu Jacopo's Stichen zu Grunde gegangen wären; zudem wäre es höchst eigenthümlich, wenn beide unabhängig von einander zu so originellen Kunstweisen gekommen wären.

Somit müssen wir eine directe Abhängigkeit des einen vom anderen annehmen, und zwar, da Dürer's Stechweise sich organisch entwickelt, Abhängigkeit des Venezianer's von Dürer. In Wittenberg und dann in Nürnberg[4]) eignet sich Jacopo de' Barbari die damalige Stechweise Dürer's an.

Ungefähr zu derselben Zeit bildet sich Albrecht Altdorfer als Stecher nach Dürer, wie seine 1506—1509 datirten Arbeiten beweisen; freilich übertreibt er nicht so wie der Venezianer, und ringt sich auch bald zu originellen köstlichen Schöpfungen durch. Andere Maler und Stecher gehen von anderen Phasen des Dürer'schen Werkes aus und kommen so zu anderen gleichsam extremen Formulirungen seiner künstlerischen Ziele. Hätten wir etwa nur Jacopo de' Barbari und Barthel Beham, so würde man kaum einen gemeinsamen Ursprung vermuthen — auch Willem de' Poorter und Nicolaes Maes würde ohne Weiteres wohl niemand auf Einen Lehrer zurückführen wollen.

Für diese unsere Ansicht haben wir ja nun zwei starke äussere Stützen: einmal die deutschen Wasserzeichen im Papier der Stiche Jacopo's (hier kann man wohl auch anführen, dass es nur deutsche Copien

---

(Diese „ersten Versuche" setzt Morelli um 1490: damals machte Jacopo seine erste Reise nach dem Norden, vielleicht um die Stechkunst zu erlernen.)

[4]) In Venedig kann dies Verhältniss nicht eingetreten sein, da Jacopo nicht vor 1500 Stiche von 1503—1505 copirt haben wird. — Die übrigen venezianischen Stecher, die in Venedig bleiben, während J. d' B. nach dem Norden zieht, kennen Dürer und copiren nach ihm ganze Stiche und einzelne Stücke aus solchen. Aber sie bleiben auch bei häufigen Entlehnungen doch italienisch bis in die Knochen; selbst bei Copien schlägt die italienische Technik wieder durch, wie z. B. bei Zoan Andreas Copie nach Dürer's Madonna von 1503.

nach seinen Sachen giebt, mit Ausnahme der freien Copie des grossen Priapopfers von Agostino Veneziano): und dann die in letzter Zeit publicirten Urkunden: bei einem gemeinsamen Arbeiten in Wittenberg lässt sich ja ein solches Ueberimpfen der Kunstweise sehr leicht erklären.

Einen terminus ante quem liefert der Codex des Hartmann Schedel (s. unten) von 1504, in dem einige Stiche Jacopo's (B. 1, 8, 10, 11, 12) eingeklebt sind.

Wer sich daran stösst, dass Jacopo de' Barbari in dem hohen Alter von etwa 50 oder mehr Jahren (1511 ist er, was ja freilich auch durch besondere Umstände veranlasst sein könnte, alt und gebrechlich) noch stechen gelernt habe, der kann sich die Sache ja etwas anders denken: er mag vorher schon die Elemente, dilettantisch, beherrscht haben; sein hervorragender geschäftlicher Instinkt — und den hat er wohl besessen — würde in Deutschland bald herausgefunden haben, dass hier mit Portraits und decorativen Fresken, wie er sie in Venedig gemalt hatte, nicht gut durchzukommen sei, dass die Haupterwerbsquelle in der graphischen Kunst liege[5]); dies würde genügen, um eine energische Beschäftigung im Sinne des „ancora imparo" zu erklären. Die Vorliebe Jacopo's für geradlinig abgeschnittene, marmorglatte Mauerflächen etc., mit denen er seine Stiche füllt, spricht nicht gerade dafür, dass ihm das Stechen sehr leicht und freudig von der Hand gegangen wäre.[6])

Nun noch ein starkes inneres Argument für den unmittelbaren Einfluss Dürer's auf Jacopo de' Barbari und das Entstehen seiner Stiche in Deutschland: das Fehlen von Copien. Die venezianischen Stecher, von Marc Anton an hinunter, copirten die Werke des nordischen Meisters, sie bezeichneten solche Copien sogar mit ihrem Namen. Ja, die Maler copirten seine Stiche in Altartafeln („sie machen mein Ding in Kirchen nach", schreibt Dürer aus Venedig). Wenn Jacopo in Venedig so eingehende Dürerstudien getrieben hätte, dass er zu einer so ähnlichen Stichelführung kam, weshalb hätte er keine Copien machen sollen?

Anders wenn er sich in Deutschland nach Dürer bildete: er konnte sehr wohl ähnliche Motive behandeln, er konnte Zeichnungen Dürer's benutzen, vielleicht solche, die dieser vor der definitiven Ausführung eines Stiches noch umgearbeitet hatte (vergl. unten); hätte er aber die jedem Käufer bekannten Dürer'schen Stiche copirt, so würde alsobald Meister Anton Kolb auf den Schwur verzichtet haben, es lebe kein grösserer Künstler auf Erden denn Meister Jacob.

---

[5]) Aehnlich schreibt Dürer an Jacob Heller.

[6]) Schliesslich könnte man auch noch eine dritte Möglichkeit offen lassen, dass er nämlich schon vor seiner Abreise nach dem Norden Stiche edirt hätte, in rein italienischem Charakter, daher uns noch unbekannt, um dann im Bannkreis Dürer's in Technik, Typen, vielleicht auch Motiven, eine völlige Wandlung durchzumachen.

III.

Einzelne Stiche und Zeichnungen.

Wenn wir bisher nur die Stechweise der beiden Künstler im Allgemeinen behandelten, so haben wir nun noch einzelne Blätter zu prüfen.

Direkte Copien haben wir also bezeichnenderweise nicht.

Einige Stiche liegen uns von beiden Meistern vor, die im Grossen und Ganzen ähnlich sind; die Dürer'schen sind aus der kritischen Zeit, 1503—5, die Abhängigkeit des einen vom andern ist also recht wahrscheinlich.[7])

So Apoll und Diana { Dürer: B. 68
Jacopo de' B.: K. 14, B. 16

die Satyrfamilie { Dürer: B. 69
J. d. B.: K. 19, B. 13

die Volksfiguren { Dürer: Türkenfamilie B. 85
J. d. B.: { die Spinnerin K. 16, B. 10
Mann mit der Wiege K. 17, B. 11

Es besteht in diesen Fällen bekanntlich keine genaue Uebereinstimmung. Vorbereitende Zeichnungen haben wir nur bei „Apoll und Diana"; so wird man bei den zwei anderen über die Priorität nur per analogiam entscheiden können, wenn man sich über das Abhängigkeitsverhältniss im Allgemeinen und bei „Apoll und Diana" (vgl. unten) klar geworden ist.

Die mythologischen Motive als solche sind ja hier nicht ausschlaggebend. Sie finden sich bekanntlich schon vorher bei Dürer, genügend erklärt durch das lebhafte Interesse der Nürnberger Humanisten (vergl. Dürer's Nachricht aus Venedig an Pirkheimer: die hiesigen Maler wissen nicht mehr Historien als Ihr selbst); ganz abgesehen von der barbarischen Auffassung dieser Dinge bei beiden Künstlern. Sicher ist die Abhängigkeit Jacopo's von einem deutschen Motiv bei dem Weber'schen Bild.

Ferner ist von unserer Betrachtung hier auszuscheiden eine Gruppe, die Thausing hereingezogen hat: Dürer's aquarellirte Federzeichnungen des Arion und des Mercur (Wien, Bibl. der Sammlungen des Allerh. Kaiserh. Lippm. 411, 420) nach den Zeichnungen in Schedel's Codex von 1504[8]). Hier soll sich nämlich, neben der Anlehnung an Schedel, Jacopo's

[7]) Lange sieht in derartigen Zusammenhängen sogar das wichtigste: „die Beziehungen der beiden Künstler zu einander, die man bisher nachgewiesen hat, sind mehr compositioneller als stilistischer Art".

[8]) Anton Springer hat zuerst auf den Zusammenhang der Wiener Zeichnungen mit dem Schedel'schen Codex aufmerksam gemacht, Mitth. d. k. k. Centralkomm. 1862 VII S. 80. Dann hat Otto Jahn die Sache in einem interessanten Aufsatz eingehender behandelt („Aus der Alterthumswissenschaft", Bonn 68, S. 348 ff.). Seine geistvolle Rückführung von Dürer resp. Schedel über Cyriacus v. Ancona auf die Antike ist aber doch wohl nicht ganz sicher, zumal da die Figuren „förmlich vernürnbergert" sind. Der Mercur Schedel's soll nach einem Denkmal

Einfluss zeigen: in der Mercurzeichnung verrathe ihn mancherlei, z. B. der äusserste Kopf links; „zu derselben Zeit und unter den gleichen Einflüssen“ entstand die Arionzeichnung.

Diese beiden Zeichnungen gehören nicht in unsere Betrachtungen aus zwei Gründen: einmal kann man darin beim besten Willen einen Einfluss Jacopo's schlechterdings nicht sehen. Zweitens glaube ich, dass sie wesentlich später, um 1514, anzusetzen sind. Es genügt, auf die meist datirten, z. T. auch inhaltlich verwandten aquarellirten Federzeichnungen der Jahre 1513 und 14 hinzuweisen[9]; namentlich die andern Zeichnungen derselben Sammlung zeigen frappante Analogien in Formen und Auffassung. Man halte daneben eine Zeichnung ähnlichen Gegenstands von 1503, die Venus auf dem Delphin (Albertina, Braun 515): hier haben wir noch die Körperbildung mit den schwammigen Auswüchsen, wie sie Dürer vor seiner Beschäftigung mit den Proportionsstudien übte; hier haben wir die damals übliche Innenzeichnung mit schuppenartigen Haken, die bei dem „Arion“ richtiger für den Fisch reservirt wurden.

Da Schedel 1514 starb, so fehlt es auch nicht an der äusseren Grundlage für diese Datirung.

Wichtig dagegen ist eine Gruppe von Zeichnungen Dürer's, die Thausing für unecht gehalten hat[10]. Sie gehören zu dem Genialsten, was er gemacht hat.

Es sind Federzeichnungen, ganz schnell und flüchtig hingeworfen; wunderbar flott ist die Hand den künstlerischen Gedanken gefolgt. Die launige Federführung vergreift sich sogar an dem kunsthistorisch so hei-

---

archaischer Kunst sein, „deren eigenthümliche Faltenmotive auch in der ganz missverstandenen Gewandung noch hervortreten“. Thausing scheint die Aehnlichkeit mit der archaischen Kunst schon in viel stärkerem Grade bemerkt zu haben. Das näher liegende und eher überzeugende Vorbild scheint mir der Mercur auf dem 3. Holzschnitt der 1502 gedruckten „libri amorum“; in gleichem Sinn.

[9] So die Anna selbdritt von 1514, Lippm. I. 78. Dann namentlich die Zeichnungen derselben Sammlung, besonders Lippm. 412, 413, 415, 422. Auch einige ornamentale Zeichnungen jener Zeit scheinen mir ähnlich empfunden, wie Lippm. I. 39; III. 251. 258; II. 186.

In jüngster Zeit spricht man diese Zeichnungen Dürer ab. Jedenfalls ist viel Dürer'sches darin. — Einen Uebergang zu der damals bei D. üblichen Zeichenweise mit breiten, holzschnittartigen Schraffuren mag man in der Zeichnung der 7 nackten Figuren (II 174) von 1514 sehen, die Gewandbehandlung vergleiche man mit Lippm. 415, 420, 422.

[10] Die Gruppe ist wohl jedem, der sich mit Dürer beschäftigt, bekannt Lippm. I. 9, 11, 12, 13, 33, II. 110, 179, 193.

Thausing in seiner Besprechung des ersten Lippmann'schen Bandes meint, diese Zeichnungen seien „das Papier nicht werth, auf welches ihre Facsimile gedruckt wurden.“ Ueberhaupt habe bei Anordnung und Auswahl in diesem Werk nur der Zufall gewaltet: „Mangel eines jeden Systems für die Reihenfolge der publicirten Stücke und Mangel an Kritik bezüglich ihrer Echtheit“. Repertorium VII 1884 p. 203 ff.

ligen Monogramm, indem sie dessen lapidare Balken sich erweichen und durchschneiden lässt.[11]) Denn es ergeben sich nicht etwa grade Linien oder schön und gross geschwungene Kurven wie bei den Improvisationen anderer Meister, sondern kleine, krause, oft ganz barocke Linien. Seine Vorliebe für solche Linien, wie sie sich etwa in den Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians in legitimer Weise äussert, schäumt in diesen flüchtigen Entwürfen gleichsam aus einem Ventil heraus, während dieselbe Feder in den sorgfältigen, anerkannten Zeichnungen derselben Zeit fein säuberlich sittsame, holzschnittartige Strichlagen schichtet: charakteristisch z. B. in der Skizze zur Kreuzabnahme der grünen Passion (Uffizien, Br. 969). Die Zeichenweise hängt nicht nur von der aufgewandten Zeit ab, sondern auch von der Art des definitiven Kunstwerks, an das Dürer dabei dachte; jene flotten Zeichnungen scheinen mir ganz selbstständig, nicht als Vorbereitungen gedacht.

Nun ist es natürlich nicht so zu denken, als habe Dürer zu sich gesagt: „jetzt will ich einmal in der flotten, von meinem massgebenden Biographen für unecht gehaltenen Manier zeichnen." Vielmehr finden sich mannigfache Uebergänge[12]), und gerade diese Verklammerungen nach allen Seiten hin sind der Beweis für die Echtheit der Gruppe.

Abgesehen von den Abstufungen innerhalb dieser Gruppe selbst, sehen wir deutliche Uebergänge zu jenen holzschnittartigen Zeichnungen z. B. auf einigen von Lippmann reproduzirten Blättern[13]); am schlagendsten jedoch ist die Skizze zur Geisselung Christi (für die grüne Passion 1504), in der Ambrosiana (Br. 207); hier sind bezeichnenderweise die nackten Partieen in ganz flotter, lockerer Art gegeben.

Ferner finden wir Uebergänge zeitlich nach oben und unten.

Endlich haben wir noch gleichsam Uebersetzungen dieser Federführung in zwei unbestrittenen Zeichnungen gröberen Materials: dem prächtigen Portrait in Kreide von 1505 (I 74) — man vergleiche damit etwa die folgende Nummer bei Lippmann, das Portrait Landauer's von 1511 — und der genialen Kohlezeichnung des Reitenden Todes von 1505 I. 91), grossartig und ergreifend wie kaum ein zweites Blatt, das uns Dürer geschenkt hat.

Nachdem wir uns über die Echtheit dieser Zeichnungen geeinigt

---

[11]) Dies ist gerade ein starkes Argument für die Echtheit: Kein Fälscher irgend einer Zeit wird das vorschriftsmässige Monogramm nicht gekannt haben.

[12]) Wer zu pedantisch verschiedene Hände herausklügeln will, findet in der Federzeichnung III 236 gleichsam vereinigt diese sprühende flotte Manier mit den langgezogenen Linien sorgfältigerer Zeichnungen und der hakigen Modellirung wie sie in den gleichzeitigen Proportionsstudien hervortritt.

[13]) Skizze zur Anbetung der Könige IV. 348, zum Kaiphas der grünen Passion IV. 377 (namentlich Hände und Beine; Kopf des Hohenpriesters), Madonna II. 134. Auch die Madonna IV. 336 ist z. T. in der lockeren Weise gegeben; ein gebildeter Besitzer hat da, wie es scheint, das böse Monogramm zu entfernen gesucht.

haben, werden wir über ihre Datirung nicht zweifeln: sie gehören ungefähr in die Jahre 1503—6.

Der reitende Tod von 1505 hängt ausser in der Zeichenweise auch speziell in Inhalt und Stimmung zusammen mit der Zeichnung des vom Tod erfassten Reiters II 193. Die Proportionsstudie I 11 passt wenigstens in die Jahre nach 1503; der Apoll II 179 gehört bestimmt zu den Zeichnungen, die schliesslich zum Stich „Adam und Eva“ hinführen (s. unten!). Auf den Venezianer Aufenthalt weist wohl die Architektur auf der Rückseite des Blattes I 12/13, desgleichen der mit dem Drachen Kämpfende I 9, den man in Zusammenhang mit Lionardo gebracht hat, ebenso die Zeichnung des Reiters (Uffizien, Br. 978). Auf das Jahr 1504 endlich weist die Gefangennahme I 33 (Skizze zur grünen Passion; übrigens hier eine recht unglückliche Mischung mit holzschnittartigen Schraffuren), auf 1504 weisen auch jene oben angeführten Skizzen zur grünen Passion, die einen Uebergang zur üblichen Zeichenweise darstellen.

Diese Federzeichnungen sind also für die Zeit des Verkehrs mit Jacopo de' Barbari heranzuziehen, wenn man Dürer's künstlerische Gedanken aus seiner Phantasie hervorschiessen sehen will. Leider können wir hier nur zwei benutzen; doch ist vielleicht schwache Hoffnung, dass sich noch mehr Blätter dieser Art ans Licht wagen werden, wenn erst die Zweifel über ihre Echtheit endgiltig geschwunden sind.

Die eine dieser beiden Zeichnungen, den Apoll (II 179), werden wir später verwerthen; die andere ist der Reiter, der im Dahingaloppiren vom Sensenmann erfasst wird (II 193), ungemein dramatisch, stürmisch empfunden: der von Schlangen verfolgte, nach rechts hinspringende Centaur in Jacopo's Stich zeigt formal ein Motiv von immerhin recht auffallender Aehnlichkeit; im Gegensinn.

Ferner: Dürer's Zeichnung des Schächers[14]) von 1505 zeigt eine ganz ähnliche Stellung wie die viel bewunderte Hauptfigur in Jacopo's Stich der „Gefangenen“ (K. 15, B. 17); im Gegensinn. In diesem Stich ist die Körperhaltung freilich viel weniger motivirt, das Berühren des Bodens durch die Füsse wirkt höchst unglücklich.

Der Kopf des Mannes in Jacopo's „Schutzengel“ (K. 11, B. 9) sieht aus wie eine Vergrösserung des Joseph in Dürer's „Weihnachten“ (1504, B. 2); im gleichen Sinn. Er würde natürlich nicht nach dem winzigen Kopf des Stichs gemacht sein, sondern etwa nach einer Studie Dürer's dazu; daher auch im gleichen Sinn.

Endlich viertens: der Kopf des Meergottes in Jacopo's Stich (K. 23, B. 24) ist recht ähnlich dem entsprechenden in Dürer's „Amymone“

---

[14]) Reproducirt in der „Albertina“ (Schönbrunner u. Meder) I 119. Dürer's Autorschaft nicht ganz sicher. Inspirirt durch den Holzschnitt der Kreuzigung im „beschlossen gart des rosenkrantz marie“ (gedruckt 1505)? Die Arme sind verändert, die Körperhaltung durch den Strick besser motivirt. Der Christus in der Zeichnung vergeistigter; der linke Schächer hat jedoch mit dem des Holzschnitts fast nichts gemeinsam.

(B. 71); dies wenige Jahre vorher gedruckte Blatt hat de' Barbari jedenfalls bei Dürer gesehen, in Wittenberg oder Nürnberg. Im Gegensinn.

Diese vier Analogien gehören in die Zeit des regen Verkehrs beider Künstler, und die Uebereinstimmung ist zum mindesten grösser als etwa zwischen Jacopo's „Gefangenen" und Dürer's Sebastian. Und wenn man die Zusammengehörigkeit zugiebt, so muss man (wenigstens bei 1 und 2) aus zwingenden äusseren Gründen die Abhängigkeit Jacopo's von Dürer folgern. Charakteristisch wäre dann, wie der vielbegehrte Hofmaler schlichte Dürer'sche Motive in das interessantere Italienisch übersetzt.

Indessen sind hier die Aehnlichkeiten nicht frappant genug, als dass ich diese Zusammenstellungen als Argumente für den Einfluss Dürer's auf Jacopo de' Barbari verwenden möchte; sie haben eine starke suggestive Kraft nur für den, der sich aus Erwägungen wie wir sie oben anstellten, bereits davon überzeugt hat, dass Jacopo's Stichtechnik von Dürer stammt. Dass er kein Meister der Composition war, sieht jeder; es ist das sogar der erste Eindruck, der sich einem unbefangenen Beobachter der Stiche aufzudrängen pflegt.

Dagegen glaube ich nun in dem einzigen Fall, wo wir über ein etwas reicheres Material verfügen, die Abhängigkeit Jacopo's von Dürer in der Composition wahrscheinlich machen zu können.

Apoll und Diana bei Albrecht Dürer und Jacopo de' Barbari.

Von beiden Meistern haben wir einen Stich des bogenspannenden Apoll mit seiner Schwester; dass diese beiden Arbeiten irgendwie zusammenhängen, ist noch einleuchtender als bei der Satyrfamilie und den Volksfiguren; ausserdem aber haben wir hier eine Zeichnung Dürer's (British Museum, Lippm. III 233), von der aus man versucht hat, über die vage Aufstellung des Zusammenhangs hinaus zu einer fester umschriebenen Genese zu kommen.

Zunächst eine Uebersicht der bisherigen Hypothesen[15]. Sie leiden alle an zu grossen Unwahrscheinlichkeiten, vielleicht weil über die Originalität des Venezianers bei ihnen non est disputandum.

Thausing in seiner ersten Auflage begnügt sich mit der Constatierung von Jacopo's Einfluss, wie bei anderen Stichen: Dürer wird zur Schöpfung eines ähnlichen Werks angeregt, behält aber nur die Anordnung im Allgemeinen bei (aber im gleichen Sinne!) während er in allen Einzelheiten eine andere Auffassung und tüchtigere Durchführung hat.

In der zweiten Auflage (1884) ist dann die Londoner Apollozeichnung eingeschoben: Dürer construirt zuerst seinen Apoll nach der Proportionslehre, in der Art des Adam, alsbald aber verlässt er das Schema und erfindet ganz neue und eigenartige Formen und Motive.

---

[15]) Thausing 1. Aufl. S. 234, 2. Aufl. S. 317. Wickhoff, Mitt. d. österr. Inst. 1880, I. 415-429. Lehrs, Nachtrag zu Wickhoff's Artikel, daselbst 1881, II. Thode Jahrbuch d. Kgl. Preuss. K. S. III. 1882.

Ephrussi giebt folgenden merkwürdigen Gang: in der Zeit von Jacopo's stärkstem Einfluss copiert Dürer frei dessen „Apoll und Diana". 1504, nach Vollendung von „Adam und Eva" will Dürer seinen früheren ungenügenden Stich verbessern. „Dürer s'emprunte à lui-même l'Adam de sa gravure" — Zeichnung des Brit. Museum — „il le transforme en Apollon sans y rien changer, si ce n'est le mouvement des bras". Hier liegt ein starkes Versehen vor: die Arme des Londoner Apoll sind allerdings anders als beim Adam, entsprechen ihm aber genau im Gegensinn, desgleichen die Beine, was Ephrussi nicht gemerkt zu haben scheint — die Zeichnung ist mit den Vorarbeiten zu „Adam und Eva" zusammen zu bringen: bis auf die Richtung des Kopfes stimmt der Apoll genau mit dem Adam bei Lanna (II. 173).

In diesem ganzen Zusammenhang sieht Ephrussi dann natürlich wieder, wie Dürer sich allmählich aus der Macht des Italiener's losringt: „ici, il s'affranchit de l'imitation materielle et ne garde de son devancier que l'idée de la composition."

Die Londoner Zeichnung blieb dann aus unbekannten Gründen liegen.

Wickhoff stellt die Sache im grossen und ganzen umgekehrt dar. Die Londoner Zeichnung — die er, sammt dem Stich, in die neunziger Jahre setzt[16]) — schliesst sich an Jacopo's Stich an: „dem Schema des Barbari'schen Apollo ähnlich bildet er den seinen." Er verwendet das Motiv dann aber „seiner gegenwärtigen Richtung gemäss zu einer biblischen Darstellung," dem Adam. „Später, vielleicht mit Rücksicht auf den Markt, kommt er auf Apoll und Diana doch wieder zurück und componirt mit neu erfundenen Motiven den kleinen Kupferstich dieses Inhalts."

Der Zusammenhang des Londoner Apoll mit dem Adam ist hier richtig erkannt. Dass dagegen in ihm das „Schema des Barbari'schen Apollo" benutzt sei, ist nicht richtig, beide sind in Haltung und Motivirung der Arme und Beine verschieden. Und wenn man darauf verzichtet, Dürer's Stich in dem Zusammenhang zu behalten, so ist es doch merkwürdig, dass dieser in der allgemeinen Anordnung und Motivirung wieder mit Jacopo's Stich stimmt.

Lehrs sah die Uebereinstimmung des Londoner Apoll, damit auch des Adam, mit dem Apoll vom Belvedere. Dadurch fällt natürlich ein völlig neues Licht auf die ganze Angelegenheit.

Thode hat zuletzt, mit diesem erweiterten Material, eine detaillirte Erklärung des Zusammenhangs zu geben versucht, aber auch, meines Erachtens, nicht zutreffend.

Er hat Wickhoff's Reihenfolge beibehalten. Die Londoner Zeichnung entstand bei der ersten Begegnung mit Jacopo, in Venedig, 1494. Das Ursprüngliche ist Jacopo's Stich, weil darin Handlung und Gedanke deutlich und unmittelbar verständlich sind, bei Dürer nicht. — Das ist, wie

---

[16]) Wie auch Thode. Lippmann, im Text zu seiner Reproduction, hebt mit Recht hervor, dass die Zeichnung um 1503 zu setzen ist.

ich glaube, nicht richtig und wäre hier beim Vergleich einer Zeichnung mit einem Stich doch auch nicht massgebend.

Die Abhängigkeit der Zeichnung vom Stich allein scheint aber Thode mit Recht nicht ausreichend: für die Figur des Apoll benutzte Dürer ausserdem eine Zeichnung nach dem Apoll vom Belvedere, die dem Lernbegierigen höchst wahrscheinlich Jacopo de'Barbari selbst gab, an dessen Stich er sich nur im allgemeinen Inhalt und in der Anlage anschloss.

Dürer hätte sich dann also enger an sein Vorbild angeschlossen als Jacopo, der nach Thode's Ansicht gleichfalls den Apoll vom Belvedere für seinen Stich benutzte; freilich ist „eigenthümlicherweise, während der Oberkörper, der Kopf und der linke Arm dieser (der Vorlage) entspricht, der Unterkörper im Gegensinn gegeben"; das heisst also, bei Jacopo's Vorzeichnung zum Stich stimmte der Unterkörper, während Kopf und Arme (anders motivirt) nach der anderen Seite, nach links, gedreht waren.

„In gereifteren Jahren aber, ungefähr zu derselben Zeit, als er den Apoll in den Adam verwandelte und mit diesem seinen Sieg über Barbari's Formenauffassung feierte[17]), kehrte er noch einmal zu demselben Gegenstande zurück, und hielt sich wie absichtlich diesmal in der Komposition strenger an dessen Stich, als wollte er seine Kunst in direkten, die Unterschiede grell zeigenden Vergleich mit der des Italieners setzen."

Soweit die bisherigen Hypothesen. Ich glaube nicht, dass eine von ihnen ganz überzeugend ist.

Dass Jacopo de'Barbari seinen Stich unmittelbar nach dem Apoll vom Belvedere gemacht habe, ist so gut wie ausgeschlossen: nur die eine Körperhälfte stimmt, und dadurch ist der ganze Reiz jener Statue, die komplizirte und elegante Ponderation (heute vielen zu elegant), zu Gunsten eines ganz primitiven Ausschreitens vernichtet.

Dass der eine Stich vom anderen direkt abstamme, ist ausgeschlossen. Nur die allgemeine Anordnung stimmt, diese noch dazu in gleichem Sinne.

Dass der Londoner Apoll direct nach Jacopo's Stich gezeichnet sei, ist ausgeschlossen, da Stellung und Motive ganz anders sind.

Nimmt man gar die Reihenfolge an: Jacopo's Stich, Londoner Zeichnung, Dürer's Stich — so erhält man eine merkwürdige Curve. Appoll's Bogen wird durch eine Sonne ersetzt, dann diese wieder durch den Bogen u. s. f. Die obigen Hypothesen flüchten daher sämmtlich zu dem Ausweg eines zweimaligen meist weit auseinanderliegenden Ansetzens bei Dürer.

Wenn man mir nun erlaubt, eine Zeichnung Dürer's als Zwischenglied zu ergänzen — die anderen Hypothesen brauchen deren mehrere — so möchte ich folgende Entwickelung vorschlagen.

---

[17]) Hier schimmert Thausing's Auffassung durch. Aehnlich über den Stich Adam u. Eva: „wie mit deutlichen und unmittelbaren Worten erzählt er uns von den Jugendjahren Dürer's, von den Versuchungen, mit denen der Süden seinen nordischen Empfindungen nahe trat, von dem ernsten und tiefen Kampfe eigener Ueberzeugung mit verführerischer fremder Anschauung und von dem endlichen mit eigener Kraft erzwungenen Siege."

Das erste ist Dürer's Zeichnung bei Poynter (L. II 179). Sie gehört zu jenen flotten, flüchtigen Zeichnungen, die wir oben als echt nachzuweisen suchten. Sie stimmt genau überein mit dem Apoll vom Belvedere, wahrscheinlich auf Grund der Zeichnung eines italienischen Bildhauers, die ihm Jacopo de' Barbari gegeben haben wird.

Diese Figur muss auf Dürer den grössten Eindruck gemacht haben, noch viel stärker, als auf andere damalige Künstler und Kunstfreunde. Der Anblick dieses göttlichen Jünglings von heiterster Eleganz musste dem Zeichner der grossen Fortuna Offenbarung, Gericht, Erlösung zugleich sein.

So benutzt er denn — ein für Dürer sehr merkwürdiger Vorgang — dies Schema zu einer Reihe von Darstellungen[18]: vier lassen sich noch nachweisen.

Zunächst der Apoll der Londoner Zeichnung.

Dann der Adam des Kupferstichs.

Ferner der Aeskulap, Lippmann II 181.

Dazu können wir viertens noch den Schmerzensmann (B. 20) fügen. In dieser Figur sind, dem Gegenstand zu Liebe, die Attribute des Sonnengottes weggelassen, der Kopf etwas gesenkt, der linke Arm (der rechte des Originals) gebogen, der dann mit dem andern zusammen den Ausdruck des Schmerzes ergiebt; einige Requisiten vervollständigen die Bühnenfähigkeit.

Nun hat Dürer sein Schema auch zu einem bogenspannenden Apoll verwenden wollen. Weshalb er das Motiv der Londoner Zeichnung in diesem Sinn umänderte, das Blatt unvollendet liegen liess, und den (wie die Spiegelschrift beweist) beabsichtigten Kupferstich nicht ausführte, lässt sich auf verschiedene Weise erklären; am ehesten vielleicht dadurch, dass es unangenehm wirkt, jemanden eine Sonne in der blossen Hand halten zu sehen; die Sonnenstrahlen direct vom Körper ausgehen zu lassen, entsprach ja auch eher der antiken Vorstellung, die ihm ein Humanist vermitteln mochte.

Für den Bogenspanner musste nun freilich die Armhaltung der vatikanischen Statue verändert werden. Da man den Bogen in der linken Hand hält, bekam Apoll ihn in der Zeichnung, die wir hier voraussetzen müssen, in die Rechte (weil für einen Kupferstich vorbereitend). Somit wurde auch der Kopf nach der andern Seite gewandt, desgleichen Diana nach links versetzt, mit Rücksicht auf die Raumvertheilung (und die Etikette); sie bekam ausserdem noch den Hirsch, als Attribut und zur Raumfüllung.

Eine solche Drehung des Oberkörpers muss vorausgesetzt werden, wenn man eine Zeichnung nach dem Apoll vom Belvedere in eine Vorzeichnung zum Stich eines Bogenspannenden umwandeln will. (Wem das für Dürer zu kühn erscheint, der muss eben ein neues selbständiges Ansetzen folgern und kommt dann zu merkwürdigen Consequenzen.) Dies Postulat

[18]) Für die Benutzung des antiken Apoll zum Adam hat Thode hingewiesen auf die Aeusserung Dürer's: wir wollen Apoll und Venus benutzen zu Christus und Maria. Man kann in der That auch einen Christus nach dem Apoll vom Belvedere nachweisen.

wird übrigens dadurch gestützt, dass beim Schmerzensmann, wie wir sahen, die Armhaltung verändert, und dass beim Adam wenigstens der Kopf gedreht wurde, um so die rückwärts herabhängende Hand des Gottes hier für die Hinnahme des Apfels benutzen zu können.

Eine derartige Zeichnung Dürer's nun, wie wir sie hier zu ergänzen haben, würde genau dem Stich des Venezianer's, im Gegensinn, entsprechen. Jacopo würde nach dieser Zeichnung Dürer's gestochen haben; wobei dann noch eine erhebliche Verdünnung in der Formengebung eintrat. Wir haben so eine Erklärung für die merkwürdige Thatsache, dass der Unterkörper in seinem Stich mit dem belvederischen Apoll — im Gegensinn — stimmt, während beim Oberkörper Motiv und Richtung verändert sind (sodass im Druck die Richtung stimmt, nicht aber die Motivirung).

Dass Jacopo de' Barbari selbst diese Umwandlung vorgenommen habe, wird eben dadurch ganz unwahrscheinlich gemacht, dass wir in Dürer's Werk eine genaue Zeichnung nach der antiken Figur und, in dem Londoner Blatt, ein Zwischenglied haben. Auch können wir so allein Dürer's Stich mit erklären. Denn Dürer blieb nun bei jener vorausgesetzten Zeichnung nicht stehen. Er passte noch die Haltung seines Bogenspanners dem Motiv besser an, was beim Adam nicht nöthig war.

Die Art wie Jacopo's Apoll seinen Bogen spannt, wirkt künstlerisch in hohem Grade unglücklich: selbst ein Gott wird einen einigermassen anständigen Bogen auf die Dauer nicht so halten können; entweder ist also auf einem sonst lyrisch-repräsentativen Blatt ein flüchtiger Augenblick dargestellt, der sich eher für eine Momentphotographie eignen würde, oder der Bogen ist ein blosses Spielzeug; dieser zweite Eindruck ist wohl der häufigste und ursprüngliche, bei der Schwächlichkeit des ganzen Blattes.[19])

Dürer fühlt diese Mängel seiner Zeichnung, er geht zu dem ungleich glücklicheren Moment über, in dem Apoll seinen Bogen anzieht. Die Sehne bildet noch eine gerade Linie, die Arme werden daher parallel; der Oberkörper dreht sich entsprechend etwas zur Seite, ein stärkerer Druck kommt so auf das ursprüngliche Spielbein. —

Ich weiss übrigens noch eine viel einfachere und kürzere Erklärung, die gewiss den meisten Lesern schon auf der Zunge schwebt: „non liquet".

Indessen, wer den Muth nicht verlieren will und diese wohl gar zu subtile Untersuchung wirklich Schritt für Schritt genau nachgeprüft hat, wird mir zugeben, dass die eben vorgetragene Erklärung immer noch relativ besser ist als die anderen Hypothesen; jedenfalls arbeitet sie nicht mit grossen Unwahrscheinlichkeiten und Lücken, sondern nur mit der Voraussetzung einer Umwandlung, die wir auf alle Fälle mindestens annehmen müssen; freilich involvirt sie die directe Abhängigkeit einer Composition Jacopo's de' Barbari von Dürer in dem einzigen Fall, wo uns einiges Material zur Verfügung steht.

---

[19]) Wo sitzt übrigens Diana?

IV.

Die Gemälde.

Die anerkannten Gemälde Jacopo's de' Barbari sind in Deutschland entstanden — wie schon Thausing sagt — zum Theil sicher, zum Theil mit grösster Wahrscheinlichkeit:

Das Augsburger Stillleben ist datirt 1504.

Der Weimarer Salvator lässt sich in ein altes Nürnberger Cabinet zurückverfolgen[20]), ist also wahrscheinlich in Nürnberg entstanden.

Das Bild bei Herrn Consul Weber in Hamburg, aus Regensburger Privatbesitz stammend, schliesst sich an einen bekannten Darstellungstypus der damaligen deutschen Kunst an.

Die beiden Heiligen in Dresden gehörten offenbar zu einem Triptychon; die Katharina ist auf Lindenholz, das z. B. bei Cranach's Bildern üblich ist, das auch bei dem Dresdener Salvator verwendet wurde.

Dies Brustbild des Heilands, in Dresden, kommt aus der alten sächsischen Kunstkammer. Es ist 1503, also während er in kursächsischen Diensten stand und mit Dürer verkehrte, gemalt: die (in einem Londoner Exemplar) gleichzeitig gedruckte Unterschrift eines 1553 datirten Holzschnittes der Cranachschule nach diesem Gemälde nennt es „effigies salvatoris nostri Jesu Christi ante L annos picta a praestantissimo artifice Jacobo de Barbaris Italo".[21])

Die genannten Gemälde zeigen eine ähnliche Mischung deutscher und italienischer Elemente wie die Stiche; diese Mischung ist für die übliche Vorstellung das wesentlichste und bequemste Kriterium.

Die gleichzeitigen Arbeiten Dürer's — man halte etwa das Münchener Selbstportrait daneben — sollen von Jacopo beeinflusst sein[22]); Dürer's Naturstudien von dem Augsburger Stillleben, seine peinlich sorgfältige

---

[20]) v. Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H. R. Reichs freyen Stadt Nürnberg, 1778, p. 471. „Von einem alten deutschen Meister"!

[21]) Woermann, Katalog der Kgl. Gem.-Gal. zu Dresden 3. Aufl. 1896. S. 46.

[22]) Am Nächsten lag es wohl, Dürer's Christus in der Sammlung Felix mit Jacopo's Christusbildern zu confrontiren. Thausing glaubte hier, wie wir sahen, den Einfluss des Venezianer's auf dem Höhepunkt zu sehen; Dürer schwenkte dann ab und liess daher das Bild liegen. Ja, man hat das Bild sogar dem Italiener selbst geben wollen. Ohne die Obervorstellung des Einflusses wird man vielleicht einen ganz anderen Eindruck haben. Friedländer hat die Tafel, wie er mir freundlichst sagt, sehr eingehend untersucht und schreibt darüber (Repertorium XX 1897, S. 413/414): „die unfertigen Partien (Antlitz und Hände) sind von dem Restaurator vorsichtig und dünn übergangen, nicht ohne dass der Ausdruck etwas alterirt wurde. Neben den kräftig gefärbten und energisch modellirten Gewandfalten erscheinen die unvollendeten Fleischtheile sehr matt und kraftlos. In diesem Zustand kann der Salvator an die sentimentalen Halbfiguren Jacopo's von ferne erinnern. Der ursprünglich wohl venezianische Darstellungstypus mag durch de' Barbari dem Nürnberger Meister vermittelt worden sein. Darüber hinaus geht aber die Beziehung nicht."

Pinselführung von Jacopo's „Feinmalerei“: die Locken z. B. sind sehr sorgfältig gegeben, die einzelnen Haare mit feinem Pinsel gemalt. Thausing nahm an, wie wir gesehen haben, dass Dürer in derartigen Dingen den Venezianer nachgeahmt habe, in einer Art von Wettstreit, um ihn dann bald weit zu übertreffen.

Wir können nun hier ein ähnliches Raisonnement anstellen wie bei den Stichen. Im Ganzen liegt die Sache hier viel einfacher.

Bei Dürer haben wir eine derartige Feinmalerei bekanntlich schon längst vor den Jahren des regen Verkehrs beider Künstler, ja schon vor der vorausgesetzten, durch nichts begründeten, durch Dürer's Werke widerlegten, ersten folgenschweren Begegnung in Venedig 1494: man betrachte sich die Haarbehandlung in dem Selbstportrait von 1493 bei Felix. Und vor dem Stillleben Jacopo's liegen bekanntlich ähnliche Arbeiten von Dürer's Hand.

Andrerseits steht de' Barbari mit dieser Art subtiler Feinmalerei unter seinen italienischen Zeitgenossen als eine seltene Ausnahme da. Wenn er wirklich Zeit seines Lebens die Haare so fein aufgesetzt hätte, so müssten wir auf die reizende Anekdote verzichten, die uns Camerarius von Bellini und Dürer erzählt.

Damit vereinigt sich die Betrachtung der Typen, der Motive (Augsburg, Hamburg).

Wir kommen hier also zu einem ähnlichen Schluss wie wir ihn, in ausführlicherer Darlegung, bei den Stichen gefunden haben; was in Jacopo's Gemälden mit den gleichzeitigen Dürer'schen stimmt, ist von diesen genommen. Nicht aber ist der Vorgang so, dass Jacopo de' Barbari auf eine nicht näher zu erklärende Weise in Venedig partiell Dürer'sche Eigenthümlichkeiten voraus entwickelt hätte, um dann nach Deutschland zu kommen und Dürer nicht mit den italienischen, sondern mit den Barbari-Dürerschen Elementen seiner Kunstweise zu beeinflussen, um dann wiederum sofort durch seinen gelehrigen Schüler überholt zu werden.

Wir müssen demnach fordern, dass Jacopo de' Barbari vor seiner Uebersiedelung nach Deutschland in anderer Weise gemalt habe, in einer Weise, bei der jene Dürer'schen Elemente noch fehlen, die also einen einheitlicheren und daher wahrscheinlich gesunderen Eindruck machen müsste.

Nun hat Morelli (und ihm folgend Berenson)[23]) jenem allgemein anerkannten, durch Bezeichnungen zum Theil gestützten Werk Jacopo's eine Reihe von Bildern hinzugefügt, bei denen jene Mischung deutscher und italienischer Elemente nicht zu finden ist; jeder, der die Sachen zuerst sieht, schüttelt daher bedenklich den Kopf, denn zu dem Begriff, den man sich nach den Stichen und den 1503/4 gemalten Bildern von diesem Künstler gebildet hat, wollen sie gar nicht stimmen, es ist rein italienische Weise, genauer: Schule der Vivarini.

---

[23]) Iwan Lermolieff, Die Galerien zu München und Dresden, 1891, S. 225—66. Berenson, Lorenzo Lotto, London-New York 1895, S. 34—50.

Von diesen Benennungen aus musste Morelli schliessen, Jacopo de' Barbari habe ursprünglich rein venezianisch gemalt, um dann im Norden jene deutsche Beeinflussung zu erleben; daher nimmt Morelli einen Aufenthalt Jacopo's in Deutschland, und zwar um 1490, an. Die nordischen Bestandtheile scheinen ihn nämlich nicht weiter interessirt zu haben, sonst würde er wohl, bei genauerer Prüfung, diese Mischung ein Dutzend Jahre später angesetzt haben.

Dem entsprechend lässt er denn auch den Einfluss Jacopo's auf Dürer bestehen[24]) und verweist dafür auf Thausing's Darlegung.

Es liegt mir fern, in einer so schwierigen Frage wie diese Zuweisungen sie stellen, ein Urtheil abgeben zu wollen. Immerhin ist es eine auffallende Uebereinstimmung: aus einer unbefangenen Prüfung des gestochenen und gemalten Werkes beider Künstler fand ich, ohne die Morelli-Berenson'schen Attributionen zu kennen, Jacopo de'Barbari müsse die deutschen Elemente seiner Kunst erst in Deutschland, von Dürer, übernommen haben, während er vorher in üblicher venezianischer Weise gearbeitet haben würde — und hier weist ihm Morelli rein italienische Sachen zu, lediglich aus morphologischen Gründen (oder wenigstens Beweisen!); er kommt so, auf verschiedenem Wege, zu demselben Resultat: Jacopo müsse vorher anders gemalt haben — obwohl er an den maassgebenden Theorien festhält.

Die Bilder, z. Th. Fresken, dieser rein italienischen Art würden sämmtlich in und um Venedig entstanden sein. In Deutschland ist nur eins davon, die Dresdener Galathea[25]); sie taucht im Inventar von 1754 zuerst auf und ist auf italienischem Pappelholz gemalt.

Aber wir brauchen garnicht einmal Morelli's Zuweisungen.

Das von Galichon abgebildete Gemälde (vgl. oben), das jedenfalls rein venezianisch war[26]), ist ja leider verschollen.

Dagegen haben wir ein unbezweifelbares Werk des Venezianers von rein italienischem Charakter, das von hier aus ein ganz besonderes Interesse gewinnt: die Maria mit dem Kinde und Heiligen, No. 26A der Berliner Galerie (Weisstannenholz).

Durch den Kopftypus der Madonna ist es mit dem anerkannten Werk Jacopo's fest verklammert[27]). Das Portrait der Stifterin weist das Bild

---

[24]) „In den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts kam er dann mit Dürer in nahere Berührung und hat auf diesen Riesen in der Kunst einen Einfluss ausgeübt, den wir sowohl in mehreren Stichen als auch in einigen Gemälden aus jener Zeit deutlich wahrnehmen."

[25]) Woermann findet, „dass gerade dieses Bild eher als manche andere dem Barbari von Morelli zugeschriebenen Werke als Arbeit dieses Künstlers gelten kann." „Seiner Malweise nach gehört es freilich einer anderen Zeit des Meisters an als die vorigen Bilder" (der Salvator und die zwei Heiligen)!

[26]) So auch Woermann, Gesch. d. Malerei, während Galichon selbst deutsches darin fand.

[27]) Die wenig schöne Körperbildung mit dem langen Bauch ist eine Uebertreibung seiner Vorbilder. Der Kopf ist sein weiblicher Idealtypus; dessen Aehn-

nach Venedig. Hier ist nichts von einer Feinmalerei zu entdecken, die den Wetteifer Dürer's erregt haben könnte; die Haare sind in breiten Massen hingesetzt. Es ist deshalb für übermalt erklärt worden[28]). Man sehe sich den Kopf der heil. Barbara an, mit dem durchaus vivarinesken Schnitt, der festen kräftigen Modellirung: wer nicht an eine Umwandlung des Künstlers glaubt, kommt hier in eine sehr böse Sackgasse. —

Schliesslich ist die Annahme einer Wandlung in Jacopo's Kunst schon längst dagewesen.

Die älteste litterarische Nachricht über Jacopo de'Barbari — wenn wir von Dürer's gelegentlichen Erwähnungen absehen — findet sich im Anonymus Morellianus. 1521 besucht dieser die Sammlung des Kardinals Grimani, die ihm ausreichendes Material zur Beurtheilung Jacopo's, zur Feststellung der Wandlung in seiner Kunstweise, bieten mochte; möglicherweise hatte der Kardinal, der ja mit Mabuse, Jacopo's Collegen in Zuytborch, in Verbindung stand, noch aus den Niederlanden von Jacopo Gemälde bezogen. Ausserdem kann der anonyme Kenner noch sehr zuverlässige mündliche Tradition gehabt haben.

Er sagt nun mit dürren Worten:[29]) „... sono anchora ivi opere de Barberino Venetiano, che ando in Alemagna et Borgogna et presa quella maniera fece molte cose, zoe“ ... hier bricht leider der Faden ab.

V.

Resultate.

Zunächst Jacopo de' Barbari.

Er ist keine „räthselhafte Erscheinung“; es ist auch hier alles ganz natürlich zugegangen, ähnliche Erscheinungen sind bekannt.

---

lichkeit resp. individuelle Verschiedenheit innerhalb der damaligen venezianischen Kunst zeigt ein Vergleich mit den an derselben Wand hängenden Madonnen von Gentile, Giovanni Bellini (früh) und etwa noch Previtali. Wir finden diesen Typus charakteristisch in Galichon's Gemälde und in einigen Stichen: Darstellung K. 2, Madonna 3, Victoria 27. Von hier führen zahlreiche Uebergänge zu dem ebenfalls häufigen spitzen Gesicht (K. 2, 6, 11, 14, 23, 25). Eine Mischung mit dem damaligen Dürer'schen Idealkopf ist die Venus (K. 12); sie soll ja freilich Dürer beeinflusst haben. Ephrussi (A. D. et ses dessins) stellt sie neben die Eva des Kupferstiches; Jacopo's Figur, sehr ähnlich, sei schlanker; die frühste Eva Dürer's stehe ihr darin auch wirklich näher — die Zeichnung, die Ephrussi wohl im Sinn hat, ist jedoch erst nach dem Stich entstanden.

[28]) Archivio stor. dell'arte IV 1891 S. 85. Aehnlich behauptete Morelli, energisch wie immer, unter der jetzigen Ueberkleisterung der Dresdener Galathea werde man noch den richtig geöffneten Mund finden!

Das Berliner Bild fehlt bei Morelli, das Hamburger bei Morelli und Berenson.

[29]) Quellenschriften zur Kunstgeschichte, Neue Folge, I, Wien 88 (Frimmel), S. 102.

Die deutschen, genauer Dürer'schen Elemente seiner Kunst sind nach den bisherigen Aufstellungen ohne Vorwirkung und Fernwirkung nicht präcis zu erklären. Die Annahme eines frühen Aufenthaltes in Nürnberg um 1490 oder 1494 ist unbegründet und fliesst aus ungenauer Betrachtung der deutschen Bestandtheile seiner Kunst: er würde dann den Dürer des nächsten Jahrhunderts antecipirt haben. Die Abhängigkeit von Antonello, in jüngster Zeit (von Berenson) für unbegründet erklärt, wäre jedenfalls nicht ausreichend; ebensowenig die von den Vivarini.

Jacopo de' Barbari war wohl bis etwa 1500 ein venezianischer Maler wie die anderen; so zeigt ihn, in günstigem Lichte, das Berliner Bild. Vasari kennt diesen „Apostel der Renaissance“ nicht; seine Landsleute spotten über ihn.

Als Künstler von schwacher Individualität, konnte er sich in Deutschland dem Einfluss Dürer's nicht entziehen; um so weniger, als er mit diesem in nahen Verkehr kam und den Kupferstich, aus finanziellen Gründen, im Anschluss an Dürer begann oder mindestens intensiver betrieb.

Wie er durchaus nicht seine ganze italienische Kunst aufgiebt, so nimmt er nicht die ganze Dürer'sche Kunst auf, sondern nur einzelne Stücke, als Stichelführung und Malweise, vereinzelte Typen und Motive. Vielleicht wahrte er sich nicht ohne Absicht einen gewissen fremdländischen Charakter. Der weibliche Idealtypus, den er schon in Venedig entwickelt hatte (am schönsten in der Berliner Madonna), verschwindet nicht, wird aber weicher, unangenehmer (besonders stark bei den Dresdener Heiligen), stellenweise mit anders Empfundenem gemischt (wie bei der Venus des Kupferstichs K. 12, B. 20). Die vivarinesken Falten bleiben, manchmal unangenehm übertrieben (so in dem Stich K. 26, B. 18). Die Motive wählt er gern mit Rücksicht auf seine gelehrten Käufer; vielleicht verwendet er einfache Dürer'sche Zeichnungen zu mythologisch-allegorischen Stücken (vgl. oben).

Damit ist nicht gesagt, dass er zu tüchtigen Arbeiten unfähig gewesen wäre. Er war offenbar sehr fleissig und von geschickter Hand, wie Pinsel- und Stichelführung beweisen. Ein so receptiver Künstler wie Sebastiano del Piombo konnte verhältnissmässig hervorragende Bilder malen; freilich hat dieser Venezianer vor seinem älteren Landsmann voraus, dass er sich im Wesentlichen immer Einem Vorbild hingiebt, während Jacopo de' Barbari in seinen anerkannten Werken fremdartiges mischt. Wir können daher a priori annehmen — und die Berliner Madonna bestätigt uns dies — dass die Gemälde seiner italienischen Zeit, da er nur Eine Kunstweise spiegelte, wesentlich besser erscheinen, als seine bekannten, in Deutschland entstandenen Werke.

Und weiter, diese Mischung ist nicht wie bei Raphael Urbinas eine schöpferische Synthese (wenn wir den philosophischen Ausdruck einmal kunsthistorisch verwenden dürfen), sondern ein mechanisches Gemenge. Er lässt sich daher, mutatis mutandis, am ehesten vergleichen mit den niederländischen Malern, die umgekehrt, wenig später, nach Italien pilgerten und

dort ihre Kunst ruinirten. Auch Jacopo's im Norden entstandene Gemälde und Stiche tragen wohl für die meisten Beschauer jenen unangenehmen zwitterhaften Charakter, wie die Paradestücke der Romanisten: Elemente nordischer und südlicher Kunst unorganisch gemischt, grosses technisches Können bei innerer künstlerischer Haltlosigkeit. —

Und nun zu Dürer.

Jacopo de'Barbari ist der einzige Meister, dem man noch allgemein einen unmittelbaren technisch-formalen künstlerischen Einfluss auf Dürer zuschreibt. (Abgesehen natürlich von den Lehrjahren; die Copien nach dem Meister W. gelten ja nicht mehr; abgesehen ferner von genauen Nachzeichnungen fremder Kunstwerke zu Studienzwecken.)

Dürer hat die Kunst grosser Meister gekannt.[30])

Mantegna's Macht und Grösse spürt man in der Apokalypse. Der Uebergang von den frühesten Zeichnungen und ihrer etwas schwächlichen, äusserlichen Grazie zu dieser stürmischen Wucht und Kolossalität ist zu plötzlich, als dass wir nicht eine Einwirkung des grossen Paduaner's annehmen möchten, mit dessen Stichen er sich ja damals beschäftigte; zumal da uns eine Erklärung aus Dürer's innerer psychischer Entwickelung natürlich unmöglich ist.

In Venedig reifte Dürer's Sinn für Harmonie und Farbe. Die wunderbar fein abgewogene Composition der verbrannten Heller'schen Tafel sehen wir nicht mehr; die Ruine des Rosenkranzbildes, auf das er selbst so stolz war, leuchtet nicht mehr in ihren einst prächtigen Farben. Für jenes mögen Zeichnungen, für dieses die Berliner Madonna ein Ersatz sein. Das entzückendste Zeugniss solcher inneren Klärung wie er sie in Venedig erfuhr, ist vielleicht der Entwurf von 1508 zum Allerheiligenbild beim Duc d'Aumale (L. IV 334): in der rhythmischen Composition, der zarten Färbung, dem Zusammenklingen von Bild und Rahmen eine der schönsten Conceptionen des Meisters.

Die Einwirkung der niederländischen Kunst kann man in den prächtigen Entwürfen zu den grossen Gemälden der zwanziger Jahre sehen, von denen freilich leider nur die beiden Münchener Tafeln die verschiedenen Durchschleusungen bis zur Staffelei ausgehalten haben.

Alle diese Einflüsse sind nun aber, sozusagen, innerlicher Art. Es findet eine Klärung, eine Erhöhung seiner Kunst als eines Ganzen statt; er wird angeregt zu künstlerischen Gedanken, besser Grundgedanken, deren einzelne Elemente schon vorher in ihm zum Zusammenschiessen bereit waren.

---

[30]) Er selbst sagt am Ende des dritten Buches der Proportionslehre: „deshalb ist fast nütz dem der mit solchem umbget das er mancherley guter bild sech / und offt die von den berümbten guten meystern gemacht sind worden und das man auch dieselbigen darvon hör reden / Aber jedoch das du allweg irer fel warnembst / und der besserung nachdenckst / unnd lass dich nit wie ob gered allein zu einer art raden die ein meister fürt."

Die zwischen diesen Thatsachen stehende Theorie des starken massgebenden Einflusses Jacopo's de' Barbari auf Dürer in Malweise, Stichelführung, Typen Motiven, Compositionsweise, ist zu streichen. Dagegen ist ein starker massgebender Einfluss Dürer's auf Jacopo de' Barbari in diesen Dingen, um 1503—1505, zu constatiren.

Was Dürer von dem Venezianer nahm, waren Anregungen wie die eben geschilderten; Anregungen, die auf gründlich vorbereiteten Boden fielen. Er sah bei ihm eine italienische Proportionszeichnung. Das war gleichsam der Anstoss zu einer Crystallisation, wie wir oben nachzuweisen suchten: in einer selva oscura verirrt, wurde er hier auf einen Weg gewiesen, den er vorher nicht kannte; er geht ihn an der Hand des Vitruv und der Naturbeobachtung. Ausserdem vermittelte ihm der Italiener eine Antikenzeichnung; er mag auch des Nürnberger's künstlerisches Bewusstsein wenn nicht geweckt, so doch wesentlich gesteigert haben.

Diese drei Dinge: Ergänzung der Naturanschauung durch theoretische Studien, Ahnung von der Antike, stolzes Gefühl des künstlerischen Berufes — sie waren das Beste, was Dürer von dem Italiener nehmen konnte: aus ihnen fliessen ja mit die wichtigsten Vorzüge der italienischen Kunst vor der deutschen jener Zeit. Einen ähnlich feinen Instinkt beobachten wir bei dem jungen Goethe, der ja von den merkwürdigsten Leuten das Gute heraus gelernt hat.[31])

Wenn Jemand diese Unterscheidung zwischen dem eigentlich künstlerischen, technisch-formalen und dem Theoretischen, Verstandesmässigen, zu subtil findet, so kann man auf eine Aeusserung von Dürer selbst verweisen, in der Einleitung zu seiner Proportionslehre, wo er, ganz in diesem Sinne, den deutschen Künstlern eine geschickte Hand vindicirt, während ihnen die Theorie noch fehle:

„Dann offenbar ist / das die Teutschenn maler mit ier hand unnd prauch der farben nit wenig geschickt sind / wiewol sy bissher an der Kunst der messung / auch Perspectiva und anderem dergleichen mangel gehabt haben. Darumb wol zu hoffen — wir fühlen hier Aehnliches, wie bei seinen freudig-zuversichtlichen Sätzen über die Dauerhaftigkeit der Heller'schen Tafel auf Jahrhunderte hinaus — wo sy die auch erlangen / und also den prauch und Kunst miteinander uberkommen / sy werden mit der Zeit keiner anderen Nation den preiss vor inen lassen."

---

[31]) Am Schluss des dritten Buches seiner Proportionslehre sagt Dürer: „Doch hüt sich ein jedlicher von denen zu lernen die da wol von der sach reden unnd darneben mit iren handen alweg streffliche untüchtige werck gemacht haben / der ich vil gesehen hab . . . . Darumb ist aber nit verworffen so einem ein unverstendiger ein warheyt sag das mans darumb nit glauben solt."

Aus meiner sächsischen Bilder-Studienmappe.

Von **Theodor Distel-Blasewitz.**

1. Zum wahren Bildnisse Albrecht's des Beherzten.

In diesem „Repertorium"[1]) ist bereits von Rossmann „über die unter dem Namen Albrecht's des Beherzten (1443 bis 1500) vorhandenen Bildnisse" — im Schuldbewusstsein und nach Anleitung der Brüder Erbstein[2]) — gehandelt und Jenichen, bezw. Tentzel wegen der früher entstandenen bezüglichen Irrthümer verantwortlich gemacht worden. Erst seit einem Vierteljahrhunderte gilt das wahre Bildniss des Stammvaters des königlichen Hauses Sachsen, der mit Kunz von Kaufungen schon unsere Kinderphantasie lebhaft beschäftigt hat, für begründet nachgewiesen und steht u. a. fest, dass der einst aus dem Altenburger Schlosse mitgeraubte Prinz niemals von einem Cranach dargestellt, auch immer bartlos abgebildet worden ist. Wir wissen seitdem auch, dass Kurfürst August, der Enkel Albrecht's, in den siebziger Jahren seines Säkulums nach dem Oelgemälde eines „vlämischen Meisters um [wohl Jahre nach] 1491" (Woermann), welches seit 1835 im Dresdner Galeriekataloge (jetzt als No. 806 B) vorkommt, durch Tobias Wolf [sic!] eine noch vorhandene Portrait-Denkmünze auf diesen seinen nächsten Ahnherrn hat anfertigen lassen. Dass er über die Vorlage dazu wohl unterrichtet gewesen, kann nicht bezweifelt werden, stand er doch bei seines Vaters, Heinrich's, Tode (1541) schon im sechzehnten Lebensjahre. Trotzdem und obwohl bei Albrecht's Ableben noch andere treue, hier nicht wieder zu erwähnende Portraits des Urvaters vorlagen, bezw. in der Folgezeit geschaffen worden waren, erscheinen, bald nach August's Hintritt, falsche — neben wahren — Albrechtsbildnisse. Die Kritik schlief und sollte erst an drei Jahrhunderte später wieder erwachen! Vornehmlich sind „Konterfakte" des bärtigen Neffen Albrecht's, Friedrich's des Weisen, für diesen gehalten und wiedergegeben worden.

Zu Rossmann's Aufsatze trage ich einige wirkliche Albrecht-Bilder nach und beschränke mich dabei darauf, einen Rückblick über solche, bis

---

[1]) I. (1876), S. 45 fg.; man vergl. auch von Biedermann im Dresdner-Anzeiger 1880 Nr. 209 f.

[2]) „Das wahre Bildniss Albrecht's des Beherzten" u. s. w. (1873, im Verlage der Verfasser.)

zurück auf von Langenn's Albrechtbiographie (1838), zu halten, hier und da aber kurz zu verweilen.

Wimpheling bildete seinen Helden in dem von von Langenn nicht erwähnten lateinischen Gedichten (1497) schon ab, in Ermangelung eines Portraits aber mit heruntergeschlagenem Visire. Müller's „Annales" (1701) enthalten auf dem Titelbilde — wohl nur zufällig — auch die wahre Figur Albrecht's, ein Stich mit der Schrift: „Albert, Hertog von Saxsen. I. Buys inv. et delin. Reinr Vinkeles & Bogerts sculps." und dem aufgedruckten Zitate „P. 1. D. 3" hat mir im k. Kupferstichkabinete zu Dresden vorgelegen. Derselbe dürfte aus dem, mir leider nicht zugänglich gewesenen Werke P. T. Hoen's „Vaderlandsche Schouwburg" (1790) stammen. Eine handschriftliche Bemerkung eines Holländers auf dem Bilde besagt, dass der Dargestellte Kaiser Maximilian I. sei. Nun! Beide hatten einen Grossvater und sind oft identifizirt worden. Auch sah ich daselbst ein gutes Blatt Albrecht's von A. Hohneck († 1879). Zwei kleine Aquarellbilder im k. historischen Museum zu Dresden (Saal B. Wand IV) erwähne ich nur nebenher.

Von Langenn war nicht in der Lage, seinem „Herzog Albrecht" u. s. w. ein Portrait beizufügen. Ebenso verhielt es sich, als er 1852 seine „Sidonie", die Gemahlin Jenes, folgen liess. Sein „Moritz" 1841 und sein „Christoph von Carlowitz" (1854) bieten dagegen je eines der betreffenden Männer dar. Wie der verdienstvolle Geschichtschreiber in dem betreffenden Bilderwahne seiner Zeit befangen war, darüber giebt S. 407 des zuerst erwähnten Werkes Auskunft. Den Cranach'schen lebensgrossen Heinrich und seine Gemahlin Katharina, geb. von Mecklenburg (1514) — jetzt im Saale B an Wand II des k. historischen Museums zu Dresden — die auf eine[3]) Tafel gemalt waren, aber schon getheilt aus der Letzteren

---

[3]) Man vgl. meine Anmerkungen über die ursprüngliche Beschaffenheit beider Bilder, die übrigens auch dem Laien sofort als zusammengehörige Stücke auffallen (Grösse, Fussboden u. s. w.!) in der „Kunstchronik" N. F. IX. (1897/98), Sp. 156 f. Rossmann giebt an, sie seien von Holz auf Leinwand übertragen. Betreffs des Katharina's ist dies erst seit 1897 der Fall. Dass die Herzogin bei ihrer Verheirathung (1512) — im Brautstaate steht das Paar vor uns — nicht, wie der Genannte nachschreibt, 35, sondern nur 25 (man vgl. jedoch über das Gemälde der 23-(?)jährigen Fürstin meine Nachrichten in derselben Chronik XXIII. — 1897/8 —, Sp. 245 f., 294 und 515, insbesondere 246 i. d. M.) Jahre hatte, erhellt aus der neueren Litteratur, auf der ich im „Neuen Archive für sächsische Geschichte und Alterthumskunde" — hier „N. A." — XV. (1894), S. 326 fusse. Beide Portraits sind übrigens arg zerschnitten: Die Rahmen drücken die Gestalten von unten und oben. Zu dem reichen und dabei höchst charakteristischen Beiwerke, welches schon wiederholt, relativ am ausführlichsten von Rossmann aufgezählt worden ist, verfehle ich nicht noch anzufügen, dass der Buchstabe „K" in Heinrich's Halsgehänge aus Saphir gebildet ist, auch Katharina's Gewand — in vorreformatorischer Zeit! — mehrere „X" (?) (Christus) zeigt und ihr Kopfputz links (abgekürzt) „Jesus" trägt.

Nachlass gekommen sind, hat er zum Glück als Albrecht und Sidonie zurückgehalten.

Seitdem das genannte Galeriebild — infolge eines Schreibfehlers im Inventarium der kurfürstlichen Kunstkammer (1741), welches dem Dargestellten u. A. einen rothen Bart, statt ein rothes Baret, giebt — trotz seiner rückseitigen Signatur „Albertus animosus" und der entsprechenden Katalognummer, angezweifelt worden war, hatte man in dieser Frage den Boden verloren, und Münzen zu befragen, daran dachte Niemand.

Erst in neuester Zeit habe ich auf eine Radirung des jetzigen Sachsenkönigs hingewiesen[4]), welche die Schrift: „Albrecht der Beherzte. Albert, Herzog zu Sachsen. Rec. 1841" trägt, aber den Cranach'schen Friedrich aus dem Titel des sogenannten Wittenberger Heiligthumsbuches (1509) „1510"[5]) in Originalgrösse — als Spiegelbild — wiedergiebt. Der Lehrer des Prinzen in der Nadelarbeit, Frenzel, hätte freilich — lag ihm nicht etwa das Muster allein vor — wissen sollen, dass in jenem Werke nur Ernestiner verewigt werden konnten. Die Albert-Schöpfung ist übrigens kürzlich von Kürschner (a. a. O., S. 322) und von Sturmhoefel[6]) genau nachgebildet worden. Dietsch: „Das Leben Herzog Albrechts" u. s. w. [1843] irrte sich mit Dietrich: „Herzog Albrecht" u. s. w. (1851), ebenfalls: Friedrich d. W. erscheint als Albrecht und als am 31. December 1850 der k. s. Albrechtsorden gestiftet wurde, zeigte das diesen mit verzierende Medaillon bis zur genannten Erbstein'schen Veröffentlichung — wieder den Friedrich. 1854 kam Stichart's Buch: „Das Königreich Sachsen und seine Fürsten" heraus. Darin (S. 128) prangte derselbe falsche Albrecht und ob ein Grässe (hier „Gräsze"), der Verfasser u. a. der „Bierstudien", seiner, zum Glück wenig abgesetzten Schrift: „Sachsens Fürsten in Bildern mit geschichtlichen Erläuterungen" (1855) wirklich mit Bewusstsein ein wahres Albrechtportrait mitgetheilt hat, bezweifle ich. Genug! Als man 1873 dabei war, vor dem — seit dem 15. October 1676 „Albrechtsburg"[7]) genannten — Meissner Schlosse die Statue ihres letzten Bauherrn zu errichten und — infolge eines Irrthums Rietschel's — nun gar das Aeussere Johann's des Beständigen[8]), anstatt das Albrecht's gewählt hatte, traten

---

[4]) In der „Zeitschrift für bildende Kunst" N. F. V (1893/4), S. 176 und in der „Leipziger Zeitung" No. 32 (1898), S. 516.

[5]) Man vgl. der Kürze wegen: „Liebhaberbibliothek alter Illustratoren", Bändchen 6 (1884), linkes Titelbild, und Lippmann: Lucas Kranach. Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche (1895), S. 53. In diesem Werke sind mehrere Friedrich-Portraits enthalten. Auch Kürschner's „König Albert und Sachsenland" [1898], S. 7, sei hier verglichen.

[6]) „König Albert von Sachsen." (1898), S. 24.

[7]) Man vgl. meinen „Meister Arnold ..., Erbauer der Albrechtsburg in Meissen" in von Weber's „Archive für die sächsische Geschichte" (hier „A."). N. F. IV. 1878, S. 318, not. 10.

[8]) In meinem bezüglichen Aufsatze in der „Illustrirten Zeitung" No. 2860, S. 498 ist Zl. 6 (Sp. 2) v. u. zu lesen: „jüngerer Sohn des einst mitgeraubten Prinzen Ernst", nämlich Johann der Beständige.

die münzkundigen Brüder Erbstein auf und verbreiteten helles Licht. Jener Johann wurde, wie einst sein Namensvetter, „der Täufer“, wenigstens bildlich, enthauptet und das wieder zu Ehren gebrachte Albrechtsbild der Dresdner Galerie Vorlage zum neuen Kopfe, wie dreihundert Jahre früher. Auch der Albrecht in dem „Fürstenzuge“ an der Augustusstrasse zu Dresden ist zum wahren — entsprechend jüngeren — Ausdrucke gelangt. — Da feierte man 1889 das sogenannte 800jährige Wettinjubiläum, bei dem auch litterarische Ausgeburten nicht fehlten. Friedrich erschien wieder; Kämmel und Donadini, ein Sachse und ein Italiener, hatten sich zu einem „Gang durch die Geschichte Sachsens und seiner Fürsten“ zusammengefunden, waren aber dabei an unserem Albrecht keck vorbeige—laufen. Ich folgte den Beiden — im Geiste. Das Zwerchfell wollte mir vor Lachen platzen, als ich — nach kürzester Rast — in einem gleichzeitigen Fest- und Zweckwerkchen des genannten Romanen auch das treue Bildniss Albrecht's fand. Das „sächsische Stammbuch“,[9]) welches hier zum „goldenen Buche“ umgetauft erscheint, war eben nur mechanisch vervielfältigt worden. Zum jüngsten Herrscherfeste in Sachsen, dem siebzigsten Geburtstage u. s. w. König Albert's, haben J. Erbstein und ich den echten Albrecht nochmals öffentlich ausgestellt. Jener auf dem Reverse der silbernen Denkmünze (in der Grösse eines Fünfmarkstückes) der numismatischen Gesellschaft zu Dresden, ich in dem ganzen, aber verkleinerten Bilde (etwa 1 : 3) in der angezogenen „Illustrirten Zeitung“.

„Der Zorn der 12 Götter treffe Den“, würde zu Titus' Zeit gedroht worden sein, „wer künftig einen falschen Albrecht verbreitet!“

2. Ueber einige Bilder des Kurfürsten Moritz.

Ein Portrait des Kurfürsten Moritz von Tizian ist leider verschollen, seitdem es des Dargestellten Bruder (August) dem Maler Heinrich Göding geschenkt hat, das die Aula der Fürstenschule zu Meissen mit schmückende und wohl das nächst beste gewesene — schlecht restaurirt worden.[10]) Ueber dem Marmorkamine auf dem Flur vor Seiner Majestät Wohnung in Dresden hängt ein vortreffliches lebensgrosses Bild (1554) des aus dem Zelte tretenden Helden von Sievershausen in der schwarzen Rüstung, welches ich dem „Leipziger Fürstenmaler“, Hans Krell, dem Moritz noch gestanden hat, zugeschrieben habe.[11]) Nach diesem Gemälde liess sein

---

[9]) Man vergl. dazu: „N. A. XII. (1891), S. 64 f. (Lippert).

[10]) Das Tizian'sche Portrait dürfte aber — dies sei hier erstmalig betont — dem vornehmen Göding'schen Moritzkopfe auf dem Doppelbilde in der k. Gewehrgalerie zu Dresden zu Grunde liegen.

[11]) „Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde“ u. s. w. — hier „M.“ — 1882, S. 91. Nachgebildet hat dasselbe der genannte Göding. Früher befand es sich in der Galerie der Festung Königstein, jetzt hängt es mit an der Oberhofmeisterintreppe im Dresdener Schlosse. Krell ist auch der jüngere Cranach 1578 bei dem im k. historischen Museum daselbst (Saal B. Wand III) gefolgt. Auf weitere Bildnisse Moritz'

Bruder die Statue auf dem Moritzmonumente in Freiberg herstellen. Ein Werk, Brustbild Moritz', von Cranach d. J.,[12]) Seitenstück zu August, und das Portrait desselben Meisters (auf der Tafel mit Agnes) „1559“ in der Dresdner Galerie sind gute Arbeiten, aber nicht nach dem Leben geschaffen. An das letztere lehnt sich nun ein, bisher noch nicht gewürdigtes Alabasterrelief im Saale B an Wand IV des k. historischen Museums zu Dresden an. Die Platte ist 0,19 cm hoch und 0,16 cm breit, ein Rahmen (mit „Maurizius“), der der Zeit kurz vor 1600 angehört, umgiebt sie. Die Schreibweise des Namens legt selbst dem Kunstlaien nahe, dass der von 1575 bis 1632 in Kursachsen, vor Allem in der Begräbnisskapelle des Freiberger Domes thätig gewesene italienische Bildhauer und Architekt, Johann Maria Nossini,[13]) der auch im Lande u. a. Alabaster gesucht und gefunden, jenes hervorragende Kunstwerk geschaffen hat. Wäre dasselbe doch der Moritzstatue vor St. Afra in Meissen mit zu Gute gekommen! Das verstümmelte, jetzt versetzte Moritzdenkmal in Dresden habe ich bereits anderweitig[14]) eingehend gewürdigt. Sonstige Bildnisse von ihm lasse ich unerwähnt. Die meisten derselben verdienen eine Beachtung nicht. Hoffentlich wird diesem grössten Wettiner, der im dreiunddreissigsten Lebensjahre fiel, einst eine neue Monumentfeier in der sächsischen Elbresidenz zu Theil!

3. Nochmals[15]) das wahre Portrait des kursächsischen Hofnarren Joseph Fröhlich von Anton Kern.

Wer bei einem Antiquitätenhändler über Wohlfeilheit der Preise staunt, ist unterrichteter, als der Verkäufer. So sah ich einst bei einem solchen in Dresden ein männliches Brustbild auf Holz (0,26 m hoch und 0,20 m breit), für welches verhältnissmässig wenig gefordert wurde. In alter Schrift steht rückseitig darauf: „Hofnarr Josef Froehlich, gemalt v. Anton Kern 1737“ [1739?]. Ich hatte mich schon mit dem „semper lustigen, nunquam traurigen“ „Grafen Saumagen“ eingehender als Flögel („Geschichte der Hofnarren“ — 1789 —, S. 294 f.) beschäftigt,[16]) sowie nach glaubwürdigen Bildern dieses Spassvogels der beiden Auguste vergeblich Umschau gehalten, als ich — mit dem Schatze, einem Unicum, vergnügt heimkehrte.

---

habe ich, bei Gelegenheit der Mittheilung seines Testamentes, in dem „A.“ N. F. VI. (1880), S. 112, not. 17 hingewiesen und zu der J. Marshall'schen Darstellung des sterbenden Siegers in der „Albrechtsburg“ zu Meissen meine Bedenken geäussert (S. 125). Der Kopf des Kurfürsten in dem unter 1 erwähnten „Fürstenzuge“ ist, wenn auch frei geschaffen und zu alt, doch charakteristisch.

[12]) Wie konnte dasselbe je Dürer; der sieben Jahre nach des Dargestellten Geburt verstorben ist, zugeschrieben werden!

[13]) Man vgl. über ihn nur „A.“ XI. (1873), S. 81 f. (Schmidt).

[14]) Man vgl. „M.“ VI. (1883), S. 123 f. und die daselbst erwähnte Litteratur.

[15]) Man vgl. „Zeitschrift für bildende Kunst“ N. F. IV. (1892/3), S. 95 f.

[16]) Man vgl. „A.“ N. F. V. (1879), S. 87 fg. und „N. A.“ XIV. (1893), S. 339 fg.

Stammt das Bild wirklich von dem erwähnten Meister und aus der genannten Zeit, so hat es der kursächsische und königlich polnische Hofmaler zehn, bezw. acht Jahre vor seinem Tode geschaffen. Ich beabsichtige, das Portrait demnächst in einer illustrirten Zeitschrift mit vorzuführen.

4. Eine Kupferstichplatte E. G. Krüger's mit der A. Turchi'schen Madonna.[17])

Die k. Gemäldegalerie zu Dresden besitzt als Nr. 520 die auf Schiefer gemalte Maria mit dem Kinde (ccmtr. $25^1/_2$ hoch und $18^1/_2$ breit) von Allessandro Turchi, genannt l'Orbetto aus Verona (1582—1648). Ephraim Gottlieb Krüger in Dresden hat u. a. auch dieses Bild 1825 originalgross in Kupfer gestochen, aber dasselbe unbenutzt hinterlassen. Ich besitze die Platte vor — nicht vor aller — Schrift. Apell erwähnt einen bezüglichen Abdruck in seinem „Handbuche" u. s. w. (1880) S. 224 unter 4. Ein weiterer dürfte überhaupt nicht angefertigt worden sein. Ich habe nun ebenfalls zwei Abzüge davon herstellen lassen und den einen dem k. Kupferstichkabinete zu Dresden überwiesen, den anderen zurückbehalten. Auch eine originalgrosse Photographie ist darnach gemacht, aber nur ein Exemplar zur Uebermittelung an „irgend ein Museum der Heimath des Urkünstlers" begeben worden. —

---

[17]) Man vgl. die „Blätter für Architektur und Kunsthandwerk" IV (1891) Nr. 3 S. 12.

Die Fresken von Meysse.

Wer kennt Meysse? Vergebens wird man den Ort in den landläufigen Kunsthandbüchern aufsuchen, aber selbst die Speciallitteratur lässt uns hier in Stich. Wie könnte es auch anders sein; ist doch Meysse nur ein kleines Dorf in Brabant, etwa zwei Meilen nördlich von Brüssel gelegen, und erst neuerdings für die Kunst entdeckt worden. Wohl waren und sind die landschaftlichen Reize des Dörfchens anziehend genug, um hin und wieder einen Naturschwärmer hinzulocken, wer aber hätte vermuthet, dass die kleine gothische Kirche des Ortes ein über das gewöhnliche hinausgehendes Interesse erwecken werde. Allerdings hat diese Kirche vor vielen andern den Vorzug aus dem XVI. Jahrhundert zu stammen und da das Gebäude auf ein so hohes Alter zurückblicken darf, so war es natürlich auch etwas mürbe geworden. Die Mönche der Abtei Grimberghen, zu deren Sprengel das kleine Gotteshaus gehörte, werden wohl ihr Möglichstes zur Conservirung beigetragen haben, ja es wurde sogar im XVII. Jahrhundert vergrössert, aber ein Theil wurde durch eine Feuersbrunst i. J. 1730 zu Grunde gerichtet.

Der antiquarische Werth der Kirche hat nun die belgische Regierung veranlasst eine sorgsame Restauration vornehmen zu lassen, welcher die bewährte Kraft des bekannten Architekten Van Ysendijk vorstand, während mit der speciellen Leitung der in Wiederherstellungsarbeiten geübte Baumeister Jules Barbier betraut wurde. Im Verlaufe der Reinigungsarbeiten im Querschiff kam man hinter den Altären auf Spuren von Fresken. Nach Beseitigung des Kalküberwurfs, der sich im Verfolg der Jahrhunderte dort in vielen Schichten festgelegt hatte, wurde der Maler Joseph Middeleer mit der Restaurirung der Fresken, die sich bis auf zwei wiederfanden, beauftragt. Die beiden zerstörten Fresken befanden sich am äussersten Ende der Wandflächen.

Der restaurirende Künstler hat offenbar seine Aufgabe befriedigend gelöst. Wir erkennen in dem linken Transept die Anbetung der Hirten und die Verkündigung und darüber den Tod der Jungfrau und ihre Himmelfahrt. Die Mutter Gottes wird von den Aposteln beweint, während andererseits Engel ihre Gestalt emporheben. Die Stifterfamilie schaut den Vorgängen zu. In dem Transept zur Rechten erscheint

die Barmherzigkeit des heil. Martin und rechts davon die Bekehrung des heil. Hubert und darüber das Jüngste Gericht. Der Heiland hat, den rechten Fuss auf die Weltkugel stützend, auf dem Regenbogen Platz genommen. Das Haupt ist von einem Heiligenschein umstrahlt, darüber befinden sich Schwert und Lilie, die Symbole der Gerechtigkeit und Keuschheit. Links sehen wir die knieende Marie und zu beiden Seiten die Schaaren der Apostel. Darunter der Tod als Grabeswächter und die aus den Gräbern aufsteigenden Seligen und Verdammten, die ihrer Bestimmung unter dem Geleit von Engeln oder Teufeln entgegengeführt werden.

Es muss hier noch betont werden, dass die Anbetung der Hirten, sowie die Barmherzigkeit des heil. Martin Kompositionen Middeleer's sind, der sich mit hohem Verständniss und vielem Geschick in den Geist seiner Vorbilder eingelebt hat. Der künstlerische Werth der Fresken darf jedoch nicht überschätzt werden, er erhebt sich nicht über die durchschnittliche Bedeutung anderer gothischen Fresken Belgien's. Vom archäologischen Standpunkt aus bleiben diese Wandmalereien gleichwohl werthvoll und beachtenswerth.

Prof. Dr. *D. Joseph.*

Zu Baldung's Zeichnungen.

Zu H. A. Schmid's anregender Besprechung auf S. 304ff. dieses Jahrgangs seien mir einige Bemerkungen gestattet, um für weitere Discussion Nahrung zu bieten. Mit der Ausscheidung der auf S. 307 angegebenen Blätter kann ich mich im Wesentlichen einverstanden erklären bis auf die folgenden, bei denen doch wohl eher die Echtheit anzunehmen sein dürfte: I (30), (31), 45, (46), 76 (trotzdem der Herausgeber selbst von seiner ursprünglichen Ansicht zurückgetreten ist), (82), II (91, siehe S. 309 d. Bespr.), 99 (trotz Térey's Zurücknahme, weil entsprechend No. 45), III (204, s. S. 309), 260 (trotz Térey).

Aus Kopenhagen fehlt übrigens bei Térey das Brustbild einer alten Frau, mit der echten Jahrzahl 1516 (links oben) und darunter dem falschen Monogramm Dürer's.

Zu einzelnen Bestimmungen sei noch das Folgende bemerkt:

I, 76 Greisenkopf (Braunschweig), doch wohl eher Baldung als H. S. Beham;

III, 197 h. Martin (Brit. Mus.), Schule Dürer's, nicht Augsburger Schule;

III, 223 Bischof (Albertina), eher noch Fälschung als Copie;

III, 250 drei Reiter und drei Tode (Albertina), nicht Dürer, aber wohl früher Schäufelein, nach Ausweis seiner Holzschnitte von 1507.

W. v. Seidlitz.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

E. Müntz. Les Arts à la Cour des Papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484—1503). Recueil de documents inédits ou peu connus publié sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Fondation Eugène Piot. Paris, E. Leroux 1898. 303 S. gr. 8⁰, mit 10 Lichtdrucktafeln und 94 Textillustrationen. —

Die sehnlich erwartete Fortsetzung des Werkes, mit dessen erstem Theile der Verfasser sich vor nunmehr zwanzig Jahren in die Kunstlitteratur einführte, und das als wissenschaftliche That von hoher Bedeutung vor allem bestimmt ist, seinen Namen der Nachwelt zu überliefern, liegt in dem angezeigten Buche endlich vor uns. Leider noch immer nicht sein Schluss; denn es steht nach der Begrenzung, die der Verfasser seiner Arbeit selbst gesteckt hat, noch die Zeit von Julius II. und Paul III., also jenes halbe Jahrhundert aus, das an künstlerischen Schöpfungen — diese nicht nach der Menge, sondern nach Bedeutung und Werth gemessen — die gesammte vorangegangene Epoche der Renaissance übertrifft. Mit dieser letzteren kann sich hinwider die Periode, welcher der vorliegende Theil gewidmet ist, nicht vergleichen: nach der Hochfluth künstlerischer Production unter den vorhergehenden Pontificaten, namentlich dem Sixtus IV., macht sich unter den hier behandelten eine ganz bedeutende Ebbe geltend, die von deren den künstlerischen Interessen so wenig zugänglichen Inhabern bedingt, selbstverständlich den Reichthum der Mittheilungen unseres Bandes gegenüber seinen Vorgängern wesentlich vermindert, sie auch an Interesse nicht erreicht. Dass der Verfasser den Stoff erschöpft habe, braucht bei der Gewissenhaftigkeit seiner Forschungsmethode, an die uns die ersten drei Theile seiner Arbeit gewöhnt haben, nicht noch besonders hervorgehoben zu werden. Zu bedauern bleibt nur, dass er sich — wohl durch die Schranken gebunden, die ihm die Herausgabe dieses Theiles mit Unterstützung der Stiftung Piot's auferlegte — nicht dazu entschloss, alles von ihm schon seither in Zeitschriften u. a. a. O. niedergelegte, den Gegenstand betreffende Urkundenmateriale hier nochmals in dem ihm zukommenden Zusammenhange abzudrucken. Es hätte das auch diesem Theile den Charakter der Einheitlichkeit der

Schöpfung aus einem Gusse, der die übrigen ausgezeichnet, gewahrt, und den Leser, mehr aber noch den Forscher nicht vor die Nothwendigkeit gestellt, die Vollständigkeit seiner Kenntnisse für diesen Fall sich aus manchen nicht leicht zugänglichen Quellen zusammentragen zu müssen. Dies gilt auch betreffs solcher Kunstschöpfungen unsrer Epoche, die von Andern schon monographische Behandlung erfahren haben, wie z. B. der wohl bedeutendsten unter ihnen, der Ausschmückung der Borgiagemächer: statt des auf vier Zeilen beschränkten Hinweises auf das Ehrle und Stefenson'sche Prachtwerk, das kaum jedem Leser zugänglich sein dürfte, hätten wir gerne zum mindesten ein Resumé der Geschichte ihrer Entstehung und die darauf bezüglichen urkundlichen Nachweise gelesen. Dagegen hat sich der Verfasser unsre volle Dankbarkeit dadurch verdient, dass er manche, wohl nicht streng urkundlichen Charakter tragende, weil aus späterer Zeit stammende, aber mitunter sehr werthvolle Nachrichten enthaltende Mittheilungen seinem Buche einverleibt hat, wie solche entweder handschriftlich in römischen Bibliotheken (z. B. in der Barberiniana die Folianten Grimaldi's), oder in lange vergessenen, gedruckten Publicationen sich verbergen, — ist es ihm doch in mehr als einem Falle geglückt, gerade mit ihrer Hilfe Licht über manche Punkte zu verbreiten. Ja selbst den allgemein bekannten Aufzeichnungen der Chronisten dieser Epoche, vor allem Infessura's und Burkhardt's, in zweiter Linie Sig. de' Conti's und Paride's de Grassis hat sein eminenter Spürsinn vermocht mehr als einen bisher übersehenen Hinweis von Bedeutung und Interesse zu entlocken.

Was das von unsrem Werke gebotene Thatsächliche betrifft, so können wir aus dessen Reichthum nur Weniges, das uns besonders bedeutend dünkt, hervorheben. Unter den von Innocenz VIII. beschäftigten Architekten tritt uns ein vorher ganz unbekannter Künstler (wenn er ein solcher, und nicht blos ausführender Unternehmer war) in Graziadei Prata aus Brescia entgegen. Er wird als „murator majoris fabricae Palatii Vaticani" qualifizirt, ist aber auch sonst bis zum Jahre 1499, also weit ins Pontificat Alexander's VI. hinein mannigfach beschäftigt, u. a. bei Arbeiten an Castel S. Angelo, in der Villa Magliana, in Ostia, Porto u. s. w. — Ausserordentlich dürftig ist die Ausbeute der Urkunden betreffs der von Innocenz VIII. verwendeten Bildhauer, — für das von ihm unternommene bedeutendste, — richtiger gesagt, das einzige bedeutende — Werk plastischer Dekoration, das Tabernakel der h. Lanzenreliquie nennen sie uns leider keinen Namen. Interessant ist der Nachweis, dass an dem Krönungsapparat sowohl Innocenz' VIII., als seines Nachfolgers Perugino im Verein mit dem einheimischen Maler Antoniazzo hervorragend betheiligt gewesen sei. Dem von Müntz gegebenen Oeuvre des letzteren Meisters sind übrigens eine Anzahl weiterer Gemälde beizurechnen, die Venturi im dritten Bande der Gallerie nazionali italiane S. 252 ff. zusammengestellt hat, wie auch die Madonna mit Kind, die von Schmarsow in der Gallerie zu Altenburg nachgewiesen wurde. Bei der Anführung der Daten über das Grabmal Innocenz' VIII.

(S. 89 ff.) hätten wohl diejenigen, die sich auf dessen nacheinanderfolgende Aufstellungen beziehen, bis es seinen gegenwärtigen Platz fand, Aufnahme verdient (s. des Referenten Ausgabe des Anonimo Gaddiano Sep.-Abdruck S. 138, Anm. 235). Unter den Nachweisen der an römischen Kirchen unter Innocenz VIII. ausgeführten Bauten sind neu die auf S. Biagio della Pagnotta, S. Giovanni dei Fiorentini und S. M. della Pace bezüglichen (die übrigen schon im Arch. stor. dell' arte 1891 p. 464 ff. publizirt), ebenso eine lange Reihe solcher in auswärtigen Orten des Kirchenstaates. Zur Litteratur über die Magliana vermissen wir Gnoli, Le cacce di Leone X. in der Nuova Antologia, Februar 1893 erschienen, und F. O. Schulze's Aufnahme derselben in der Berliner Bauzeitung v. J. 1885. Eine überaus reiche, aber an Interesse ihrer Fülle nicht eben entsprechende Ausbeute boten, wie bei der Vorliebe des Papstes für diese Art Prunk zu erwarten stand, die Aufzeichnungen der päpstlichen Rechnungsbücher über Werke der Goldschmiedekunst und Teppichweberei, die hier zuerst veröffentlicht werden.

Für die Architektur unter der Regierungszeit Alexander's VI. weist Müntz, ausser den Koryphäen, deren Anwesenheit zu Rom in jener Periode schon bisher bekannt war (die Brüder Sangallo, Bramante) eine lange Reihe von Namen nach, in denen das oberitalienische Element die vorwiegende Rolle spielt. Der einzige in der Liste dieser „muratori", der uns als wirkliche Künstlerpersönlichkeit entgegentritt, und dessen Werth wir aus einer Anzahl bestehender Schöpfungen bestimmen können, ist Cola di Matteuccio aus Caprarola, der Meister der Consolazione zu Todi, und des Domes von Foligno. Die päpstlichen Rechnungsbücher zeigen ihn uns indessen nur als anspruchslosen „lignarius". Als solcher unternimmt er 1499 die Herstellung der Decken und Dächer des päpstlichen Palastes zu Nepi, mit dessen Mauerungsarbeiten gleichzeitig, wie schon 1494 mit solchen am Castell von Civita-Castellana, Ant. da Sangallo d. ä. im Verein mit einer Schaar comasker Maurer betraut wird (eine Thatsache, die erst die Forschungen unseres Verfassers festgestellt haben). Sehr erwünscht ist mit Bezug auf letztern Meister die genaue Mittheilung seiner und seines Bruders Giuliano Portata v. J. 1498, die sich bei Gaye nur bruchstückweise findet. Ferner beseitigen die urkundlichen Nachrichten Müntz's definitiv die (nach Vasari allgemein bis jetzt gang und gäbe) Zutheilung der Holzdecke von S. M. Maggiore an Giuliano: sie wurde 1493—98 also zu einer Zeit ausgeführt, wo er sich mit dem Cardinal Giul. della Rovere von Rom abwesend, bez. in Florenz befand. — Alle die auf Bauarbeiten in und ausserhalb Rom's zur Zeit Alexander's VI. bezüglichen Urkundennachweise sind hier zum erstenmal veröffentlicht. Aber aus ihrer Menge verdient — ausser den schon erwähnten — nur etwa noch hervorgehoben zu werden die Zahlungsanweisung für 500 Duc. an Graziadei Prata für die Aufsetzung des Obergeschosses auf die Benedictionsloggia Pius' II. im Jahr 1492, die Ausführung des Corridors zwischen dem Vatican und Castel S. Angelo 1493, die seit jenem Jahr bis 1503 ins Werk gesetzten Arbeiten an letzterem, der 1497 begonnene Bau der Sapienza durch die sonst unbekannten floren-

tinischen Meister Sante und Andrea, endlich die Vollendung der Fontäne Innocenz' VIII. auf dem Petersplatze nach prächtigerem Entwurfe von Alberto da Piacenza 1501. Unter den Aufträgen für Goldschmiedearbeiten nehmen namentlich die für die goldenen Rosen und die Ehrendegen, deren bekanntlich noch mehrere von hervorragendem Kunstwerth existiren, einen grossen Platz ein. Müntz hat beiden in Zeitschriften besondere Untersuchungen gewidmet, die hier resumirt werden. Ein künstlerisch noch bedeutenderer Auftrag betrifft die Herstellung von zwölf silbernen und vergoldeten Apostelstatuen für die päpstliche Kapelle durch umbrische Goldschmiede (Bern. Viviani und Luca di Foligno, Angelino und Dom. da Sutri) in den Jahren 1493—98. Ein Kapitel über die Feste und den dabei entwickelten Prunk — sie hatten sich der besonderen Vorliebe des Papstes zu erfreuen — unter Mittheilung der urkundlichen Belege schliesst den dem Pontificat Alexander's gewidmeten Theil; ungewöhnlich ausführlich sind darin die auf die Krönungsfeierlichkeiten bezüglichen Nachweise. Und auf die letzteren allein beschränken sich die urkundlichen Mittheilungen aus dem allzukurzen Pontificat Pius' III. (22. Sept. — 18. Oct. 1503).

Zu besonderer Zierde gereichen dem Bande die bildlichen Beigaben, namentlich die Ansichten von seither untergegangenen Bauwerken nach gleichzeitigen oder wenig späteren Aufnahmen sowie die nach Ficker's vortrefflichen photographischen Aufnahmen reproduzirten fünf Veduten antiker Monumente Rom's aus dem Skizzenbuche im Escurial, dessen Zeichnungen ausser für diese Reste auch für das Aussehen der Stadt zu Ende des Quattrocento noch ganz besonders werthvoll sind, da sie von ihr vor den grossen baulichen Veränderungen Julius' II. und Leo's X. eine bessere Vorstellung geben, als sonst eine Quelle. — An Versehen haben wir auf den 303 Seiten des Buches nur ein einziges wesentliches bemerkt: als Cardinal bewohnte Innocenz VIII. nicht die nachherige Cancelleria bei S. Lorenzo in Damaso, wie S. 14 Anm. 1 mit Berufung auf Infessura angegeben ist, sondern den späteren Pal. Fiano bei S. Lorenzo in Lucina. Die citirte Stelle bei Infessura sagt ausdrücklich: Filio regis Ferdinandi [card. di Aragona] . . . . data fuit domus vel palatium quod fuerat dicti papae [Innocentii VIII] dum erat cardinalis, videlicet S. Laurentii in Lucina. Ausserdem geht das Citat S. 23 Anm. 1 nicht auf Albertini, sondern auf Jacobus Volaterranus zurück. *C. v. Fabriczy.*

Malerei.

Oskar Fischel: Raphaels Zeichnungen. Versuch einer Kritik der bisher veröffentlichten Blätter. Mit einem Vorwort von G. Dehio, Strassburg, K. J. Trübner, 1898. XLIV und 272 S. 8⁰.

Raffaels Handzeichnungen in der Auffassung von **W. Koopmann,** Marburg, N. G. Elwert, 1897. 517 S. 8⁰.

Das erste dieser Werke steht auf dem Boden strenger Methode und bietet im Wesentlichen eine erschöpfende Behandlung sämmtlicher bisher

in Nachbildungen erschienener Zeichnungen, die Raphael beigelegt werden. Das zweite geht von einem ganz subjektiven und willkürlichen Standpunkt aus und behandelt infolge dessen nur einen Theil der in Frage kommenden Blätter. Da aber der Verfasser, der übrigens seiner Arbeit eine grosse Liebe entgegengebracht hat, nicht mehr unter den Lebenden weilt, so kann alle weitere Kritik gespart werden. Das Verzeichniss am Schluss dieser Besprechung bietet die Möglichkeit, bei jeder Nummer zu erfahren, welche Ansicht K. über das betreffende Blatt gehabt hat; da zeigt sich denn, dass er gerade einen guten Theil derjenigen Zeichnungen, die Fischel mit Vorsicht als Raphael's Eigenthum herausgeschält hat, verwirft, dagegen eine unverhältnissmässige Menge von Fischel mit guten Gründen verworfener Zeichnungen als echt anerkannt. Die ausführlichen Beschreibungen sind unter solchen Umständen ganz überflüssig; die langen, zumeist in starker Erregung geschriebenen Excurse über den Verfall der Kunst und der Religion zu unserer Zeit, die auf den Seiten 199 und 302 eingeschoben sind, erschweren nur noch mehr die Uebersicht über das Buch, das unzweckmässiger Weise die Zeichnungen nach den dargestellten Gegenständen geordnet vorführt. — Die folgenden Druckfehler sind darin zu berichtigen: S. 122 bei No. 53 fehlt die Braun-Nummer 518; S. 162 ist No. 82 Braun 24 (nicht 214); S. 420 No. 163 Braun 152 (nicht 142); S. 475 No. (11) in der Brera (nicht Ambrosiana); S. 479 No. (20) Br. 74 (nicht 24); S. 481 No. (22) Br. Expos. du Pal. Bourbon 400.

Der Fischel'schen Arbeit, die aus den Bedürfnissen des kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Strassburg hervorgewachsen ist, hat Dehio eine kurze, in vieler Hinsicht anregende „Einführung“ vorgesetzt. Kann auch nicht wohl die Hoffnung getheilt werden, dass die Kennerschaft sich je zu einer Wissenschaft erheben werde, so ist es doch durchaus richtig, dass auf Grund sorgfältiger Vergleichung beglaubigter Zeichnungen sich gewisse Kennzeichen werden angeben lassen, die in allen gleichartigen Erzeugnissen eines Künstlers wiederkehren müssen. Wie sehr sich aber die Anschauungen über die Beweiskraft, die aus der Uebereinstimmung von Zeichnungen mit ausgeführten Gemälden fliesst, im Laufe der Zeiten geändert haben, geht deutlich aus dem Satze Dehio's hervor: „Wenn eine seinen (Raphael's) Namen tragende Zeichnung, so skizzenhaft sie immer sein mag, in allen Compositionslinien mit dem ausgeführten Gemälde genau übereinstimmt, dann spricht das nicht für sie — wie mit unbegreiflicher Naivetät von den Gelehrten so oft angenommen wird — sondern gegen sie; und wenn vollends schon Einzelheiten der Faltenlage nnd dergl. angegeben sind oder wenn sich gar in ihrer Wiedergabe Missverständnisse und Flüchtigkeiten zeigen, dann müssen sie als der Copistenarbeit dringend verdächtig bei Seite gelegt werden.“

Das Verzeichniss, das unter Abrechnung der Verweisungen etwa 580 Nummern enthält, ordnet die Zeichnungen, soweit sie mit Gemälden zusammenhängen, möglichst nach chronologischen Gesichtspunkten an, die sonstigen Studien aber nach den Gegenständen. Bei jeder Nummer sind

nicht nur die Reproductionen sondern auch die Litteratur mit Angabe der Zuschreibungen der einzelnen Verfasser möglichst vollständig angegeben. Den Schluss aber bildet jedesmal die selbständige Urtheilsabgabe des Verfassers.

Es ist unleugbar, dass infolge der Bemühungen Morelli's und letzthin Dollmayr's die Kritik der Raphael zugeschriebenen Zeichnungen wesentliche Fortschritte gemacht hat. Wenn F. sehr energisch in seinen Zuschreibungen vorgegangen ist, so kann dass nur gebilligt werden. Die Folgezeit wird schon die nöthigen Correcturen im Einzelfall eintreten lassen. Jetzt stellt sich das Ergebniss so dar, dass von den 580 aufgeführten Zeichnungen nur 106 Raphael selbst belassen werden; 9 entfallen auf Perugino, 21 auf Pinturicchio, 4 auf Timoteo Viti; von den Gehilfen Raphael's sind Penni mit 53, Giulio Romano mit 19, Perin del Vaga mit 3 vertreten; weiterhin Peruzzi mit 27, Sodoma mit 10, Sebastiano del Piombo mit 4, die Sehule Andrea del Sarto's mit 8, andere Künstler mit 6. Der Rest von 310 Blättern entfällt auf Copisten, Fälscher, Nachahmer u. s. w.

Das Bild des Meisters gewinnt dadurch an Klarheit und Bedeutung. Fischel fasst die Charakterisirung der frühen Zeichenweise Raphael's in die Worte zusammen: „Aus der breit aufgesetzten Feder, dem kräftig geführten Silberstift scheinen seine Contouren mühelos geflossen, und mit ihrem weichen und zugleich kraftvollen Schwellen genügen sie fast allein, seinen Gestalten Rundung und Form zu geben. Die Schattenlagen fehlen in den Fleischpartien oft ganz, ohne dass man sie vermisste, und unentbehrlich sind sie ihm nur zur Disponirung der Gewandmassen: ihre regelmässigen Abstände stehen jedesmal in einem wohlthuend fühlbaren Verhältniss zur Länge der Striche.“ Und weiterhin heisst es von einem bestimmten Blatte: „Die ganze Zeichnung ist nur mit einer Strichlage schattirt, in einer Hauptrichtung liegen alle diese Federzüge, gleichmässig setzen sie in einem Winkel von 45 Grad an, gegen das Ende heben sie sich in ganz leichtem Bogen und mit einem offenen Häkchen springt die Feder zum Anfang des nächsten Strichs über.“

Diese Charakteristik passt durchaus zu Blättern, wie der thronenden Madonna mit dem Mönch im Städel'schen Institut, dem Traume des Ritters in der Londoner National-Gallery, der Verkündigung in Louvre, der Anbetung der Könige in Stockholm, der kleinen Madonnenstudie mit dem Buch in Oxford u. s. w. Perugino's trockene, gleichmässige Zeichenmanier sticht davon sehr deutlich ab. Pinturicchio's Art, die mindestens eben so stark auf den jungen Raphael eingewirkt hat, wie diejenige Perugino's, kommt ihm freilich schon viel näher; aber wenn man sich die Merkmale vergegenwärtigt, die solchen Blättern wie den Studien zu den Sieneser Fresken, der Mehrzahl der Darstellungen im Venezianischen Skizzenbuch, der Madonna im Städel'schen Institut, dem h. Nikolaus von Tolentino in Lille, der Anbetung der Hirten in Oxford, der Madonna mit dem Buche in Paris (Salle des Boîtes) endlich der schönen Madonna mit Sebastian und Rochus in der ehemaligen Sammlung Timbal eigen sind,

so gewahrt man leicht, dass seine Gestalten weit schlanker als diejenigen Raphael's sind, dabei dürrer und knochiger, und dass der Hauch der Anmuth, der über sie ausgegossen ist, doch viel mehr der zierlichen Bildung der Gesichter als dem Durchbrechen eines starken, von dem Augenblick erregten Gefühls zu verdanken ist. — Ebenso deutlich scheiden sich von der frühen Art Raphael's die Köpfe Timoteo della Vite's in Oxford, Lille und in der Sammlung Malcolm ab, sowie die Frauenköpe Eusebio da S. Giorgio's in Lille. Dass Lionardo's flotte Madonnenskizze der ehemaligen Sammlung His de la Salle je hat für einen Raphael genommen werden können, erscheint ganz unverständlich.

Der frühen Zeit Raphael's gehören noch als typische Erzeugnisse die breit behandelte Madonna mit dem Granatapfel in Wien, das Studienblatt für S. Severo in Oxford, der Madonnenkopf in Silberstift der Sammlung Malcolm sowie mehrere Studien zu der Krönung Mariä an.

Wesentlich an Fülle und Kraft gewinnt sein Strich in den Federzeichnungen, die er in Florenz unter der Einwirkung Lionardo's und Michelangelo's geschaffen, wie der Maddalena Doni im Louvre, der beiden George der Uffizien und endlich der grossen Trauer um Christus im Louvre. Hier bereitet sich jener meisterlich freie und breite Styl vor, der ihn befähigte, in Rom seine Disputa, die Schule von Athen, den Parnass und die Deckenbilder der Stanza della Segnatura zu schaffen, zu den allen noch eine Reihe meisterhaft behandelter zum Theil mit Weiss gehöhter Zeichnungen, vor allem der Carton zur Schule von Athen in der Ambrosiana, in verschiedenen Sammlungen erhalten sind. Auch die schönen Röthelzeichnungen zur Madonna Alba, in Lille, gehören hierher. — Eine Anzahl mehr reliefartig als malerisch behandelter Federzeichnungen, voran der sogenannte Tod des Adonis in Oxford, denn verschiedene mythologisch-allegorische Compositionen, die an Michelangelo's David erinnernde Aktzeichnung im Britischen Museum, die freilich durch eine gewisse Allgemeinheit und Trockenheit der Behandlung von Raphael's vollgesättigter Weise stark abweichen, werden von Fischel Baldassare Peruzzi zugewiesen. Dass solches von der Röthelzeichnung zum Moses vor dem brennenden Busch, in Oxford, gilt, wirkt durchaus überzeugend; aber freilich ist es nicht ganz leicht, von hier aus den Uebergang zu den drei etwas später entstandenen, äusserst flott behandelten Kampfszenen in Oxford zu finden. Hoffen wir, dass eine eingehende Beschäftigung mit Peruzzi noch weitere Bestätigung dieser Hypothese bringen werde.

Für Raphael's Spätzeit, während deren er mit Arbeiten der verschiedensten Art überlastet war, bleiben nur wenig eigenhändige Zeichnungen übrig. Wollte man mit Fischel die beiden Aktfiguren mit Dürer's Inschrift in der Albertina sowie die Figurenstudie in Windsor zum Weide meine Lämmer streichen, so würde es sich wohl nur noch um das Blatt mit den meisterhaften Kopf- und Hände-Studien zur Transfiguration, in Oxford, handeln. Aber das Wiener Blatt nach Dollmayr's und Andrer Vorgang opfern, weil es angeblich die Zeichenweise Giulio Romano's

verräth, und desshalb die Inschrift Dürer's, die keinerlei Bedenken erregt, für falsch erklären, scheint denn doch zu weit zu gehen; sollte man sich nicht mit der bei einer Röthelzeichnung sehr nahe liegenden Annahme helfen können, dass die Zeichnung in ihren verwischten Theilen später aufgefrischt worden sei? Denn wenn auch die Herausarbeitung von Einzelheiten der Körperbildung für Giulio Romano zu sprechen scheint, so lassen sich andererseits die allgemeinen Körperverhältnisse sowie die Leichtigkeit der Haltung mit seiner Neigung zum Gedrungenen und Plumpen nicht wohl in Einklang bringen, während sie der Auffassungsweise Raphael's keineswegs zu widersprechen scheinen. Die Röthelzeichnung zum Christus mit den Aposteln in Windsor andrerseits, wozu die Ateliergenossen Modell gestanden haben, lässt sich noch viel weniger auf Giulio's schwere Hand zurückführen; da zwischen diesem Blatt und dem Christus im Louvre erwiesenermassen das Verhältniss von Vorlage und Nachzeichnnng herrscht, so ist nicht recht abzusehen, wesshalb plötzlich das Bruchstück in Paris zu dem Rang eines Originals, und noch dazu nicht einmal von Raphael's Hand, erhoben werden soll, da doch die ganze Composition in Windsor den Geist raphaelischer hoher und zarter Kunst athmet.

Dass die meisten der Raphael zugeschriebenen Zeichnungen aus den Jahren 1515 bis 1520 von Giulio Romano einer- und namentlich von Penni andererseits herstammen, die beide jene grossen Bildercyklen vorzubereiten und im wesentlichen auch durchzuführen hatten, die Raphael in jener Zeit übertragen worden waren, hat Dollmayr 1895 im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses erschöpfend ausgeführt und nachgewiesen. Demnach entfielen namentlich auf Giulio der Burgbrand, der h. Michael, die Mehrzahl der Zwickelszenen in der Farnesina (drei von Penni); auf Penni die Teppichcartons, die Krönung Mariä für Monteluce (nicht mit Giulio gemeinsam), die Loggien (mit Ausnahme namentlich der vier letzten Abtheilungen, die Perin del Vaga ausführte), das Deckenbild in der Farnesina und der untere Theil der Transfiguration. Gemeinsam führten beide Künstler die grosse h. Familie im Louvre und die Konstantinsschlacht aus.

Auf diesen von der Kritik geschaffenen Boden stellt sich im Wesentlichen auch Fischel. Danach stammen von Penni die Studien zu dem Deckenbild der Farnesina, diejenigen zu der Transfiguration (mit Ausnahme des bereits angeführten Blattes in Oxford), die Krönung Mariä in Oxford; ob die vielen Nachzeichnungen nach der Disputa mit Recht auf ihn zurückgeführt werden, mag noch nachzuprüfen sein. Will man sich ein Bild von seiner Zeichenweise, wie sie sich hiernach darstellt, machen, so vergleiche man die folgenden Photographieen Braun's, aus deren Zahl die von Fischel selbst als nicht ganz gesicherten ausgeschieden worden sind; Expos. 1879 Br. 110, 117, 120; Chatsworth Br. 87, 91, 92, 102; Uffizien 490; Lille 69, 92; British Mus. 72, 93; Ambrosiana 128, 129; Oxford 34, 35, 52; Louvre 254, 267; Albertina 139, 143, 144, 150, 158, 163, 168, 179, 191 (aus-

gelassen sind dabei 140 als wahrscheinlich Copie nach Chatsworth, Ausg. der Arundel-Gesellschaft Blatt V, und 159 als wahrscheinlich Original Raphael's); Windsor 159, 172. Danach stellt sich Penni als ein ausgezeichnet gewissenhafter Zeichner dar, dem nur die Fähigkeit abgeht, über das etwas nüchtern erfasste Modell sich zu erheben; in flüchtigen Federskizzen flott und elegant, wenn auch in der Bildung seiner langgestreckten Gestalten recht conventionell und manierirt. In den ausgeführten Gemälden erweist sich das, was durch seine Starrheit und Hohlheit gewöhnlich als das „raphaelische“ Element (im unangenehmen Sinn) erscheint, gerade als sein Werk.

Eine weit handfestere Manier hat Giulio Romano, aber er ist schwerer zu fassen, weil sich ausser den Röthelzeichnungen zum Spasimo, in den Uffizien, zu den drei Grazien, in Windsor, und zur Psyche vor Venus, im Louvre, sowie dem Cartonfragment zur Constantinsschlacht, in der Ambrosiana, nur wenig gesicherte Ausgangspunkte für die Erkenntniss seiner Zeichenweise in dieser römischen Periode finden lassen. Bei Fischel gelten als Blätter seiner Hand die Braun'schen Nummern; Dresden Br. 76; Uffizien 491; Lille 99; Ambrosiana 134, 135; Oxford 55, 58; Louvre 257, 929; Weimar 145; Albertina 141, 185; Windsor 169.

Auf Perin del Vaga, dem Morelli eine grössere Anzahl Zeichnungen zuschreiben zu können gemeint hatte, werden nur wenig Blätter in den Uffizien zurückgeführt. Der Rest, soweit er bestimmt werden kann, vertheilt sich auf Sarto und seine Schule, auf Sebastiano del Piombo und endlich auf Sodoma, von dem es schon frühzeitig feststand, dass er die Studien zu der Alexanderhochzeit in der Farnesina, die Darstellung der Leda in Windsor und den schönen bärtigen Kopf im Britischen Museum gefertigt habe.

Einige Druckfehler seien gleich hier berichtigt. Fischel Nr. 36 trägt in der Veröffentlichung der Chatsworth Raphael's nicht die Nr. VII, sondern I. — 322, Madonna Franz' I., hat die Braun-Nr. 486. — 371, Tobias mit dem Engel, ist bei Braun unter Perugino Nr. 149 zu suchen. — 490, Kinder mit Hund, ist die Rückseite von Fischel 577. — 535, Kampf, Braun 147 (nicht 174). — 613, Kopf, trägt die falsche Nr. 612. — 618, junges Mädchen, nach Koopmann S. 42 von Passavant II, 542 mmm beschrieben. — 619, Knabe, Braun 13 (nicht 19).

Bei folgenden Blättern ist die Verweisung auf andere, dasselbe Blatt aufführende Nummern nachzutragen: 4 — 428, 5 — 433, 6 — 437, 7 — 429, 9 — 448, 14 — 388, 17 Rücks. 645, 26 — 610, 31 — 553, Rücks. 646, 32 — 401, 35 — 528, 43 — 413, 44 — 449, 45 — 302, 46 Rücks. 301, 48 — 438, 50 — 425, Rücks. 303, 67 — 316, 78 — 189, 79 — 423, 80 — 444, 81 — 467, 481; 82 — 557, 84 — 474, 85 — 446, 94 — 598, 96 — 390, 97 — 364, 108 — 611, 130 Rücks. 582, 143 Rücks. 450, 145 — 573, 148 — 621, 160 — 556, 161 — 498, 162a siehe Seite 237; 164 — 613, 167 — 381, 170 — 543, 171 — 631, 175 — 404, 177 — 548, 179 — 397, 592; 182 — 366, 197 — 550, 201/202 — 532, 203 — 533, 216 — 369, 225 — 349, 237a und b siehe S. 237f; 248 — 406, 257 — 344, 272 Rücks.

578, 297 — 581, 298 — 647, 303 — 424, 304 — 314, 306 — 431, 307 — 426, 308 — 311, 312 — 313, 315 — 432, 321 — 452, 352 — 403, 353 — 402, 359 — 561, 370 — 505, 398 — 576, 399 — 593, 400 — 562, 488 Rücks. 554, 509 — 525, 512 siehe S. 238; 522 — 574, 523 — 575, 530 — 559, 540 — 585.

Um eine weitere Beschäftigung mit Raphael's Zeichnungen, die in Folge dieses vortrefflichen Verzeichnisses voraussichtlich einen neuen Aufschwung nehmen wird, zu erleichtern, füge ich hier ein kurzes, nach Orten und im Wesentlichen nach der Reihenfolge der Braun'schen Nummern geordnetes Verzeichniss sämmtlicher Blätter bei, unter Anführung der Urtheile Fischel's wie Koopmann's. Das von Fischel auf S. 239 fgd. gegebene Verzeichniss vermag nur schwache Dienste zu leisten, da ihm alle näheren Angaben fehlen. Die Braun'schen Photographieen aber werden stets das wesentliche Hilfsmittel fur das Studium der Zeichnungen Raphael's bilden.

Abweichungen meiner Ansicht von derjenigen Fischel's, sowie sonstige Bemerkungen notire ich zunächst nur für die folgenden Blätter:

Bergamo XVII (F. 547) Fälschung.
Desgl. XX (F. 207) Nachzeichnung.
Cassel, Habich I, 1 (F. 98) Fälschung.
Chantilly Br. 115 (F. 472) Raphael.
Chatsworth Raff. V (F. 336) Penni.
Dresden Br. 74 (F. 517). Nach mündlicher Mittheilung von Sidney Colvin vom Bildhauer Lorenzetti.
Florenz Uffiz. Br. 492 (F. 499) Perugino.
Frankfurt (F. 136) Raphael?
Lille Br. 56 (fehlt F.) Christkind, umbrisch.
Desgl. Br. 59 (F. 606). Ueberstimmend mit dem dritten Kopf von links auf Raphael's Krönung der Maria und mit dem fünften von links auf Pinturicchio's Gemälde gleichen Inhalts, siehe Kahl S. 75 und Wickhoff im Repertor. VI, 299.
Lille Br. 77 (F. 307) Raphael; vergl. Br. 54.
Oxford Br. 10/11 (F. 6). Ursprünglich ein Blatt; siehe Lawrence Gallery Nr. 3.
Oxford Br. 16 (F. 478) Spagna.
Desgl. Ottley 52 (F. 113) Peruzzi?
Desgl. „ 53 (F. 169) Raphael?
Paris Louvre Br. 244 (F. 492) Pinturicchio?
Desgl. „ 246 (F. 479) Pinturicchio?
Desgl. „ 930 (F. 272) G. Romano?
Wien Albert. Br. 140 (F. 335) Copie nach Penni, Chatsw. R. V.
Desgl. „ 145 (F. 14) Peruzzi?
Desgl. „ 159 (F. 451) Raphael.
Desgl. „ 176 (F. 199) Raphael, vielleicht etwas aufgefrischt.

Windsor Br. 153 (F. 379) Copie.
Desgl. „ 156 (F. 399) Raphael.
Desgl. „ 166 (F. 243) Raphael.

W. von Seidlitz.

Verzeichniss nach Sammlungen und Reproductionen.

Br. = Braun; K. = Koopmann; R. = Raphael. — Die Zahl der zweiten Zeile bezieht sich stets auf Fischel.

Bergamo Racc. Morelli.

Frizz. XVII. Jüngling und Knabe etc.
547. Sodoma. K. *40.*
„ XVIII. Vier Männer.
546. Fälschung. K. *137.*
„ XIX. Wasserträgerin.
194. Copie.
„ XX. Kopf eines Zwerges.
207. G. Romano.

Berlin Kupferstichkabinet.

Laurent. Mad. Connestabile.
8. Perugino. K. *59.*
Laurent. Mad. Terrannova.
51. Perugino. K. *60.*
Koopm. R.-Stud. XX. Wunderbare Fischzug.
242. Fälschung. K. *184.*
Lippm. Z. alter Mstr. 158 Stud. z. Mad. d. Impannata.
331. Penni.

Cassel S. Habich.

Handz. I, 1. Grablegung.
98. Copie. K. *144.*
„ I, 2. Laufender Mann.
177. (548) Fälschung.
„ III, 4. H. Apollonia.
458.

Chantilly S. Aumale.

Br. Expos. 1879 Nr. 108. Knieende Heilige.
473. Fälschung.
„ 109. Vier Männer.
549. Copie.
„ 110. Drei Horen.
265. Penni.
„ 111. Stud. z. Disputa.
135. Copie. K. *157.*
„ 115. Lesender Mönch.
472. Nicht R.
„ 118. Kinderturnier.
484. Perugino nahestehend.
Br. 121. Engel.
281. Copie.
„ 122. Stud. z. Mad. Canigiari.
70. Fälschung.
„ 125. Madonna.
407 nicht R.
„ 126. (Viti) Belle Jardinière.
63. Copie.
Br. Exp. Pal. Bourbon No. 397 — 399. Köpfe aus der Berufung Petri.
246. Copien.

Chatsworth.

Br. 82. Raub der Helena.
501. Art Penni's.
„ 83. Auferstehung.
237 b. (S. 238) Copie.
„ 84. Mann mit Barett.
595 nahestehend.
„ 85. Julius II.
363. Copie.
„ 86. Köpfe aus d. h. Cäcilie.
355. Nach d. Stich.
„ 87. Fallender Krieger.
211. Penni.
„ 88. H. Catharina etc.
106. Fälschung.
„ 89. Vier Gestalten.
551. Copie.
„ 90. Nackte Frau.
516. Sch. v. Fontainebleau.
„ 91. Apostelkopf.
344. Penni.
„ 92. Desgl.
145. Penni.
„ 93. Drei Grazien.
267. Abdruck nach G. Romano.
„ 94. Knieende Frau.
197 (550).
„ 95. Heil. Familie.
408. Copie nach Catena.

Br. 96. Kopf e. alten Mannes.
596. 17. Jahrh.
„ 97. H. Matthäus.
466. Vorlage f. Stich.
„ 98. Anrede Constantin's.
206. Nachzeichnung.
„ 99. Moses.
348. Copie.
„ 100. Säulendecoration etc.
642. Nicht R.
„ 101. H. Bartholomäus.
459. Vorlage f. Stich.
„ 102. Madonna.
410. Penni
„ 103. H. Paulus.
468. Vorlage f. Stich.
„ 104. Grabmal.
644. Nicht R.
Chatsw. R's. I. Konzil zu Basel,
36. Pinturricchio.
„ V. Zwei Apostel a. d. Transfiguration.
336. Copie n. Penni.
„ VI. Mercur u. Psyche.
273. Copie.
„ VII. Mercur, Psyche u. Amor.
262. Copie.
„ X. Madonna.
409. Nicht R. K. *85.*
„ XI. Mad. m. d. Rose.
317. Copie.
„ XV. Mad. d. Cardellino.
60. Ueberarbeitet.
„ XVI. Bekehrung Pauli.
252. Penni.
„ XVIII. Frau auf Wolken.
552. Schule v. Parma.
Nicht veröffentlicht? Madonna m. h. Sebast., Rochus etc. K. *63.*

Dresden Kupferstichkabinet.

Br. 74. Tritonen u. Nymphen.
517. Mitte d. 16. Jahrh.
„ 75. Eva.
365. Cop. n. Peruzzi?
„ 76. Amor.
276. G. Romano.
„ 77. Drei Engel.
485. nicht R.
„ 78. Fries.
643. nicht R.
Br. 79. Reiterkampf.
527. Art d. Campagnola.
„ Bärtiger Kopf.
597. Fälschung.
81. Madonnenkopf.
411. Fälschung.
„ 82. Mart. d. h. Felicitas.
292. Copie.

Dresden S. Kön. Fr. Aug. II.

Br. 153. Bethleh. Kindermord.
377. Copie.

Florenz Akademie.

Alin. 3588. Mad. d. Velo.
67 (316)?
„ 3589. Kl. Mad. d. Lord Cowper.
47?

Florenz Uffizien.

Br. 482. Madonna.
415. nicht R.
„ 483. Moses am Felsen.
227. Copie.
„ 484. Morbetto.
519. Vorlage f. Stich.
„ 485. Mad. m. d. Fisch.
319. Sch. A. d. Sarto's.
„ 486. Mad. Franz I.
322. Nach dem Bilde.
„ 487. Christkind.
323. Nach d. Bilde.
„ 488. Gott erscheint Noah.
180. Pontormo n. Marcanton.
„ 489. Johannes d. T.
358. Copie.
„ 490. Madonnenstudien.
299. Penni. K. *110.*
„ 491. Maria aus Kreuztragung.
349. G. Romano.
„ 492. Bacchus m. Satyr.
499. Pinturicchio nahestehend.
„ 493. Wasserträgerin.
192. Copie.
„ 494. Tanz u. d. goldene Kalb.
229. Copie.
„ 495. Joseph in den Brunnen geworfen.
367. Copie.
„ 396. Madonna.
414. P. de Vaga.

Br. 497. Prophet Daniel etc.
278.
„ 498. Gruppe aus Disputa.
140. Copie.
„ 499. Paulus u. Zuhörer.
255. Sch. A. d. Sarto's.
„ 500. H. Familie.
418. Florentinisch.
„ 501. Madonna.
412. Umbrisch. K. *73.*
„ 502. H. Familie.
417. Art Penni's.
„ 503. Madonna.
419. Art Pennis.
„ 504. Mad. Colonna.
43.
(413). K. *98.*
„ 505. Vier Reiter etc.
35.
(528). Pinturicchio.
„ 506. H. Georg. K. *26.*
103.
507. H. Georg. K. *36.*
11.
„ 508. Grablegung.
78. überarbeitet. K. *148.*
„ 509. Mad. Esterhazy. K. *105.*
65.
„ 510. Auszug d. Ae. Sylvius.
34. Pinturicchio.
„ 511. Kreuztragung.
77. Copie.
„ 512. Berufung Petri.
178. P. d. Vaga.
„ 513. Allegor. Figur.
158?
„ 514. Zwei Gewandstudien.
53. Lor. di Credi.
„ 515. Mad. m. Johanneske.
416. K. *99.*
„ 516. Madonna.
420. Sch. Perugino's. K. *57.*
„ 517. Mad. d. Granduca. K. *74.*
42.
„ 518. Madonna etc.
421. Umbro-Florentin. K. *53.*
„ 519. Moses m. Begleitern.
230. Copie.

Br. 520. Stud. z. Mad. i. Grünen.
57. Fälschung.
„ 521, 522, 523. Fliegende Engel.
486. 17. Jahrh.
„ 524. Sybille.
373. nicht R.
„ 525. Mytholog.-allegor. Szene.
518. Art P. d. Vagas.
„ 526. Einzug Christi.
385. Art Polidoro's.
Br. (Perugino). 540. H. Katharina.
461. Perugino. K. *16.*
„ (Perugino) 541. H. Franciscus.
463. Perugino. K. *17.*
„ (Pollaiuolo) 332. H. Hieronymus.
464. Peruginesk.
Alin. 3798. Frauenkopf.
599. Umbro-Florentin. K. *52.*
„ 3817. Venus etc.
511. Penni.
Alin.-Fotot. 37. Hochzeit Alexander's.
296. Sodoma.
„ 50. Kopf e. j. Mädchens.
94. K. *149.*
„ 319. Adam.
133. Penni? K. *168.*
„ 335. H. Stephanus.
132. Penni.
„ 364. Herkules und Centauren.
506 Bald. Peruzzi.
Geym. R. archit. t. II. Vorhalle des Pantheons.
638 nicht R.
„ t. III Grundriss Cap. Chigi.
640?
Geym. Proj. prim. pl. 44. Inneres des Pantheons.
639 nicht R.

Frankfurt Städel.

Schäfer. Mad. m. Nik. v. Tol.
79 (423). K. *72*
„ Gruppe v. d. Disputa.
136 Penni? K. *159.*
„ Diogenes
152. K. *172.*
„ Knieender Priester etc.
162a (S. 237) Penni.
„ Gott zeigt Noah den Regenbogen.
237a (S. 237) Copie.

Br. Madonna.
422. Pinturicchio. K. *55.*
„ H. Martin.
465. Sch. Perugino's.
Graph. K. 1883 S. 75 Zoroaster etc.
159 Kopie.

Haarlem Taylor.

Jahrb. d. pr. K. Samml. 1894 S. 197.
Hochzeit Alexander's.
295 Kopie.

Hamburg Kunsthalle.

Jahrb. d. pr. K. Samml. 1891 S. 45.
H. Sebastian.
469 Peruginesk.
Nicht reprod. Madonna. K. *61.*

Köln Museum.

Mor. Rom S. 180. Merkur.
275 nach d. Fresco.

Kopenhagen.

Lindberg. Johannes d. T.
66 Copie.

Lille.

Br. 46 Mad. Terranuova.
52.
47. Kopf d. h. Hieronymus
2 übergangen.
„ 48. Mädchenkopf
601. Euseb. da S. Giorgio.
K. *75.*
„ 49. Kopf e. Dogen.
608. Umbrisch.
„ 50. Kopf e. bartl. Mannes.
605. Umbrisch. K. *23.*
„ 51. Jüngling etc.
153. Kopie od. Fälschung.
„ 52. Kopf e. Jünglings.
26. T. Viti. K. *6.*
„ 53. Kopf u. Halbfig. e. Mönchs.
83 zweifelhaft. K. *22.*
„ 54. Madonnenstudien. K. *90.*
50.
„ 55. Apostelkopf.
25. Kopie.
„ 56. Christkind.
[Umbrisch.]
„ 57. Kopf e. lachenden Kindes.
49. Nicht R.
„ Kopf u. Hände d. Thomas. K. *125.*
20.

Br. 59. Kopf e. alten Mannes.
606. Nicht R.
„ 60. Vier Männer.
31. Pinturicchio.
„ 61. Viktoria.
514. Art G. Romano's. K. *48.*
„ 62. Gottvater etc.
74. Fälschung. K. *24.*
„ 63. Mädchenkopf.
602. Euseb. da S. Giorgio. K. *1.*
„ 64. Zwei Armbrustschützen.
558. Umbrisch. K. *12.*
„ 65. Brustb. e. Jünglings.
609. modern. K. *8.*
„ 66. Engel m. Geige. K. *121.*
17.
„ Zwei sitz. Jünglinge.
15. überarbeitet. K. *119.*
„ Kopf eines Heiligen. K. *130.*
108.
„ 69. Apollo und ein Philosoph.
161. (498) Penni. K. *170.*
„ 70. Kopf v. Maria.
78. (389) Kopie. K. *20.*
„ 71. Drei Füsse. K. *179.*
119.
„ 72. H. Sebastian.
470. Pinturicchio. K. *31.*
„ 73. (613) Kopf e. Greises.
164. nicht R.
„ 74. Madonna.
303 (424). K. *91.*
„ Berufung d. Matthäus.
386. nicht R.
„ 76. Kinderstudien.
304 (314) K. *94.*
„ 77. Madonna.
307 (426) Sch. A. d. Sarto's.
K. *92.*
„ Gewandstudie.
118.
„ Krön. d. h. Nic. v. Tol. (Rücks.)
33. Pinturicchio.
„ 80. Kopf e. alten Mannes.
612. mod. Kopie.
„ Brustb. e. j. Mädchens.
603. Umbrisch. K. *7.*
„ 82. Frauenkopf.
604. R. nahestehend. K. *46,*

Br. 83. Brustb. e. j. Mädchens.
600. Euseb. da S. Giorgio. K. *2.*
„ 84. Madonnenkopf.
332. Kop' .
„ 85. Planet Mars.
285. Verdorben.
„ 86. H. Familie.
427. Uebergangen.
„ 87. Anatom. Zeichnung.
555. nicht R. K. *113.*
„ 88. Studie z. Johannes.
82 (557) K. *47.*
(Lille).
„ 89. Modonna d'Alba etc.
308. (311).
K. *116.*
„ 90. desgl.
309.
„ 91. Greisenkopf.
607. Umbrisch.
„ 92. Zwei Jünglinge etc.
160. (556) Penni. K. *171.*
„ 93. Apoll. K. *175.*
110.
„ 94. Draperie z. Christus.
126. Penni?
„ 95. Krön. s. Nic. v. Tot. (Vorders.)
33. Pinturicchio.
„ 96. Engel. K. *152.*
165.
„ 97. Kleiner Engel.
487. Fra Bartolommeo. K. *44.*
„ 98. Vier nackte Männer.
529. Seb. del Piombo. K. *136.*
„ 99. Jünglingsakt.
204. G. Romano.
„ 100. Autograph.
Phot. Bingham. Stud. z. Mad. Solly.
4. (428.) K. *67.*
„ Jünglingskopi.
19.
„ Gewandstudium.
24.
„ Gewand u. Hände d. Homer.
120.
„ Zwei Heilige (Disputa).
127. Penni?
„ Entwurf z. Mad. Aldobrandini.
312. (313.)

Phot. Christus in Engelsglorie.
395. nicht R.
„ Zwei Kinder.
488. Nach Michelangelo.
„ Mann m. Gefass.
554. Nachahmer Michelangelo's.
„ Zwei Männerköpfe.
614. nicht R.
„ Lamm m. Fahne Christi.
632. nicht R.
„ Wanddekoration.
645. nicht R.
„ Zwei Akantusblätter.
646. Pinturicchio.
L'Art. 1893 I p. 77 Steinigung d. h. Stephanus.
250. Seb. d. Piombo.

London British Museum.

Br. 66. Madonnenkopf.
315. (432.)
„ 67. Knabenkopf.
616. nicht R.
„ 68. Stehender Mann.
117.
„ 69. Stud. z. Madonna.
306. (431.) Kopie.
„ 70. Kopf u. Hand e. Engels.
18. K. *122.*
„ 71. Nackter sitzender Mann.
400. nicht R.
„ 72. Bestatt. u. Krön. Mariä.
352. (403.) Penni.
„ 73. Aktstud. z. Joh. d. T.
359. (561.) Seb. d. Piombo.
„ 74. Taufe Christi.
237. Schüler.
„ 75. Junger König.
376. Peruginesk.
„ 76. Zwei Männer.
530. (559.) Peruzzi. K. *138.*
„ 77. Zwei Männer (Disputa).
147. K. *166.*
„ 78. Gewand u. Hände d. Horaz.
121. K. *178.*
„ 79. Nackter Mann.
563. Peruzzi. K. 27.
„ 80. Bethleh. Kindermord.
380? K. *49.*

Br. 81. Nackter Mann.
560. Peruzzi. K. *139.*
„ 82. Studien zum Christkind.
305. K. *93.*
„ 83. Nackter lehrender Mann.
84. (474.) K. *29.*
„ 84. Jugendlicher Heiliger.
475. K. *41.*
„ 85. Madonnenstudien.
45. (302.) K. *106.*
„ 86. Madonna.
430. Perugineske Werkstatt. K. *54.*
„ 87. Noah's Frau.
181. Kopie.
„ 88. Nackter Mann.
564. Peruzzi. K. *28.*
„ 89. Stud. z. Abraham.
183. Peruzzi.
„ 90. Viele nackte Figuren.
565. Manierist.
„ 91. Kindermord.
261. Kopie.
„ 92. Zwei männl. Torsi etc.
566. nicht R.
„ 93. Apostelkopf.
343. Penni.
„ 94. Bildn. e. bärt. Mannes.
615. Sodoma. K. *9.*
„ 298. Grablegung.
88. Peruzzi K. *146.*
„ (Perugino) 149. Tobias m. d. Engel.
371. Nach Perugino.

London Brit. M., S. Malcolm.

Br. Expos. 1879 Nr. 105. Mehrere Cardinäle.
37. nicht R.
„ 114. Mariengruppe aus Grablegung.
91. Fälschung.
„ 116. Madonnenkopf.
5. (433.) K. *68.*
„ 117. Apostelkopf.
342. Penni.
Lawrence Gall. Nr. 8. Skelettzeichnung zur Mariengruppe.
92. Fälschung.
„ 16 Brustb. e. j. Mädchens.
617. Viti. K. *4.*
Lawrence 27. Auferstehung.
396. Penni?
Ottley p. 50. Kopf d. Jakobus.
21. K. *124.*
Laurent (S. Madrazo): Venus.
512. (s. S. 238).
Gutbier R. Wrk. II, S. 147. Bildn. e. j. Mädchens.
618. Viti. K. *3.*

London Brit. M., S. Birchall.

Caylus Rec. Nr. 41 Grablegung.
89. Peruzzi.

London National Gallery.

Br. 213a. Traum des Ritters.
10. K. *11.*

Mailand Ambrosiana.

Br. 125. Zwei Ritter.
531. Umbrisch.
„ 126. Gruppe a. Disputa.
141. Kopie.
„ 127. Thronender Papst.
542. Nach einem Fresco.
„ 128. Der mondsüchtige Knabe.
340. Penni.
„ 129. Bacchus.
264. Penni.
„ 130. Mann, am Boden sitzend.
567. nicht R.
„ 131. Schreibender Mann.
568. nicht R.
„ 132. Madonna etc.
436. nicht R.
„ 133. Krönung Mariä.
260. Kopie.
„ 134. 135. Gruppe aus Konstantinsschlacht.
209. G. Romano.
„ 136 bis 147. Schule von Athen.
149. K. *S. 366.*
„ 148. Theilung d. Landes.
234. Kopie.
„ 149. Mann im Mantel.
571. Kopie n. Mantegna.
„ 150. Mann auf Steinbank.
569. nicht R.
„ Aeneasgruppe.
196. Kopie.
„ Mad. Canigiani
71. Kopie.

Br. 272. Bein e. Mannes.
572. werthlos.
„ 273. Oberkörper e. Mannes.
570. Kopie n. Michelangelo.
„ 274. Madonna.
435. Art. P. d. Vaga's.
Nicht reprod.? Gewand d. Maria (Disputa), Pass. 148. K. *167.*

Mailand Brera.

Br. 5. Dichterkrönung.
40. Kopie.
„ 6. Figuren a. Kindermord.
383 Kopie.
„ Madonna.
434. Kopie?
„ 8. Tiburtin. Sibylle.
283. Kopie.

Montpellier.

Gaz. d. B.-A. 1860 p. 9 Mann aus Disputa.
146 wahrscheinlich.

München Kupferstichkabinet.

Schmidt 15. H. Ambrosius.
144. verdorben. K. *164.*
„ 15. Knieender Jüngling.
145. 573). K. *45.*
„ 16. Aufbahrung eines Heiligen.
476. Penni nahestehend.
Phot. Hudemann: Venus.
287. Kopie.

Neapel Museum.

Phot. Sommer: Madonna del div. amore.
328. ?

Oxford University Coll.

Br. 1. Madonna m. Johanneskn.
440. Pinturicchio. K. *56.*
„ 2. Anbetung d. Hirten.
374. Pinturicchio. K. *58.*
„ 3. Zwei musiz. Engel.
16. etwas überarbeitet. K. *120.*
„ 4. Kopf d. Ap. Jakobus.
22. etwas überarbeitet. K. *123.*
„ 5. Darstellung im Tempel.
30. etwas überarbeitet. K. *127.*
„ 6. u. 7. Wächter v. d. Auferstehung.
394. Sch. Perugino's.
K. *13.* u. *14.*
„ 8. Christus u. d. Samariterin.
384. Spagna?

Br. 9. Madonna.
439. Kopie n. Pinturicchio.
„ 10. u. 11. Madonna u. Christkind.
6. (437.) K. *65.* u. *66.*
„ 12. Betender. K. *21.*
477.
„ 13. Kopf eines Knaben.
619. Viti. K. *5.*
„ 14. H. Katharina.
460. Viti. K. *10.*
„ 15. Stud. z. Fresco v. S. Severo.
107. K. *129.*
„ 16. Zwei lesende Heilige etc.
478. Umbrisch. K. *25.*
„ 17. Madonnenstudie.
58. Kopie od. Fälschung. K. *77.*
„ 18. Mad. Carigiani.
72. Kopie.
„ 19. Jünglingskopf etc.
620. Umbrisch.
„ 20. Beweinung Christi. K. *141.*
100.
„ 21. Drei Träger a. Grablegung.
90. Peruzzi. K. *117.*
„ 22. Madonna.
48. (438). Kopie. K. *88.*
„ 23. Madonna. K. *76.*
59.
„ 24. Stud. z. Belle Jardinière. K. *11.*
64.
„ 25. Kinder etc.
490. Peruzzi.
„ 26. Kopf d. h. Katharina etc.
105. K. *31.*
„ 27. Simson.
370 (505) Peruzzi. K. *51.*
„ 28. Zwei Kinder.
489. nicht R.
„ 29. Paulus etc.
131. Penni? K. *169.*
„ 30. Parnass i. nackten Fig.
122. Fälschung.
„ 31. Zwei Männer aus Schule v. Athen.
151. Kopie.
„ 32. Statue d. Athene.
155. Kopie.
„ 33. Kampfszene.
156.

Br. 34. Anbetung d. Hirten.
375. Penni. K. *111.*
„ 35. Madonna.
441. Penni.
„ 36. Faun zw. zwei Nymphen.
522. (574.) Penni.
„ 37. Messe von Bolsena.
172. Kopie.
„ 38. Desgl.
173. Kopie.
„ 39. Opfer Abraham's.
182. Nicht R.
„ 40. Die Schiffahrt.
186. Kopie.
„ 41. Phrygische Sibylle.
284. etwas überarbeitet.
„ 42. Der Jüngling an der Mauer.
191. Kopie.
„ 43. Wasserträgerin.
193. Kopie.
„ 44. Gefangener etc.
200. Seb. d. Piombo.
„ 45 u. 46. Kampfszenen.
201/202. (532.) Peruzzi. K. *133/134.*
„ 47. Kampf um die Fahne.
203. (533.) Peruzzi. K. *135.*
„ 48. Mariengruppe aus Spasimo.
350. Kopie.
„ 49. Sintfluth.
216. (369.) Peruzzi.
„ 50. Wunderb. Fischzug.
239. Kopie.
„ 51. Linker Arm Christi.
248. (406.) nicht R.
„ 52. Krönung Mariae.
258. Penni. K. *186.*
„ 53. Engel.
286. Kopie.
„ 54. Kopf d. h. Anna.
333. Sch. A. d. Sarto's.
„ 55. Raub d. Helena?
502. G. Romano.
„ 56. Nackter Krieger.
398. (576.)
„ 57. Kopf u. Hände.
341.
„ 58. Zwei Akte.
212. G. Romano.

Br. 59. Caritas.
213. Kopie.
„ 59 bis. Kopfstudie.
Ottley. S. 46. Vier Soldaten.
41. scheint echt. K. *18.*
„ 48. Frau zw. Jünglingen.
523. (575.) Peruzzi.
„ 51. Gruppe der Mathematiker.
154. Kopie. K. *173.*
„ 52. Muse (Parnass).
113.
„ Zwei Frauen (Heliodor).
169. nach d. Bilde.
„ 54. Grablegung m. nackten Figuren.
97 (364). Peruzzi n. Signorelli.
„ 54. Gottvater.
184. Peruzzi.
„ 54. Adam.
364. Peruzzi.
„ 54. Tritonen u. Nymphen.
521. G. Romano.
„ 55. Junge Frau.
577. Peruzzi.
Lawrence Gall. No. 10.
Tritonen u. Nymphen.
520. nicht zu beurtheilen.
Frizzoni Arte ital. Tf. 9.
Entwurf e. Bettes.
298. (647.) Sodoma.
Springer Sch. v. Athen. S. 68:
Architektur.
162.
Zeitschr. f. b. K. 1890. S. 296: Viktoria.
515. Peruzzi.
Jahrbuch d. S. d. ah. Kaiserh. XVI
S. 308: Psyche vor Venus,
270. Art G. Reni's.
Ungar. Rev. 1882. S. 324: Drei Engel.
129. Penni?

Oxford Christ Church Coll.

Reprod. of Dr. N. S: Sieben Kinder.
491.
„ 9. Madonnenstudien.
61. Fälschung.

Paris Louvre.

Br. 235. Attila vor Rom.
176. Nachzeichnung.
„ 236 u. 237. Konstantinsschlacht.
208. Kopie.

Br. 238. Papst im Tragsessel.
170. (543.) nicht R.
„ 239. Beweinung Christi.
99. überarbeitet. K. *143*
„ 240. Die fünf Heiligen.
361. Schule.
„ 241. Gottvater.
115. K. *161.*
„ 242. Bramante.
142. K. *163.*
„ 243. H. Katharina.
104. K. *37.*
„ 244. Schaukelnder Engel.
492. Perugino.
„ 245. Madonna etc.
443. Sodoma. K. *103.*
„ 246. Sitzender Heiliger.
479. Peruginesk.
„ 247. Venus victrix.
513. nicht R.
„ 248. Merkur etc.
510. nicht R.
„ 249. Zwei Kinder.
493. Pinturicchio. K. *70.*
„ 250. Madonna.
3. Pinturicchio. K. *69.*
„ 251. Pietà.
392. Kopie.
„ 252. Weide meine Lämmer.
245. Kopie.
„ 253. Christus.
244. G. Romano?
„ 254. Zwei Apostel.
339. Penni.
„ 255. Madd. Doni.
109. K. *118.*
„ 256. Der Handel.
187. Kopie.
„ 257. Psyche vor Venus.
271. G. Romano.
„ 258. Madonna (gr. h. Fam.)
326. Fälschung.
„ 259. H. Familie.
68. nicht R. K. *87.*
„ 260. Madonna.
442. Lavirung zweifelh. K. *96.*
„ 261 u. 262. Engelsköpfe (Heliodor).
168. K. *180* u. *181.*

Br. 263. Joseph's Becher.
368. Schule.
„ 264. Offenbar. Johannis.
175. (404.) Schule.
„ 265. Verleumdung d. Apelles.
524. Kopie?
„ 266. Verkündigung.
27. Lavirung v. a. Hand. K. *126.*
„ 267. Studien z. Adam.
166. Penni. K. *153.*
„ 268 u. 269. Nackter Mann.
579. Peruzzi.
„ 270. Moses a. d. Sinai.
228. Kopie.
„ 271. Paulus in Athen.
254. Kopie.
„ 272. Die Eroten d. Philostrat.
494. Kopie.
„ 273. Medea?
509. (525) Fälschung.
„ 274. Bestürmung einer Stadt.
534. Peruzzi.
„ Untergang Pharao's.
226. Kopie.
„ 276. Madonnenstudien.
300. Peruzzi. K. *104.*
„ 277. Hochzeit Alexander's.
294. Kopie.
„ 278. Krönung Mariä.
259. Kopie.
„ 279. Gruppe a. Disputa.
138. Kopie. K. *160.*
„ 280. Kopf d. Ap. Petrus (?)
148. (621) Kopie.
„ 281. H. Michael.
360. nach d. Bilde.
„ 282. Theilung des Landes.
233. Kopie.
„ 929. Nackte Frau.
578. G. Romano.
„ 930. Jupiter u. Amor.
272. Kopie.

Paris Louvre Coll. His.

Br. Expos. 1879. Nr. 54. (Credi): Greis; Draperie.
622. Florentinisch.
Chennev. Dess. d. L. I R. 6: Madonna.
445. Leonardo.

Chennev. IV, R. 12: Bischof.
480. nicht R.

Paris Louvre Coll. Timbal.

Chenn. III R. 10: Belle Jardinière.
62. K. *81.*
„ III. 11. Madonna m. Sebast. u. Rochus
80 (444) Pinturicchio. K. *71.*

Paris S. Armand.

Br. Expos. 1879 Nr. 107: Loth's Flucht.
220. Kopie.

Paris S. Chennevières.

Br. Expos. 1879 Nr. 106: Zwei Jünglinge.
580. Peruzzi.

Paris S. Dutuit.

Br. Exp. Pal. Bourb. Nr. 400: H. Cäcilie.
354. Art Bagnacavallo's.

Paris Ecole des B.-Arts.

Br. Expos. 1879. Nr. 114: Madonnenstudien.
85. (446) wahrscheinlich K. *108.*

Paris S. Gatteaux.

Br. Expos. 1879. Nr. 120: Aktzeichnung z. e. Soldaten.
210. Penni.

Paris S. Gay.

Br. Expos. 1879. Nr. 123: Gruppe aus Beweinung.
101. Fälschung. K. *142.*

Paris Ausstellung 1879.

Br. 54. siehe Louvre His.
„ 106. „ Chennevières.
„ 107. „ Armand.
„ 108 bis 111. Chantilly.
„ 113. siehe Brit. M. Malcolm.
„ 114. „ Ec. d. B.-Arts.
„ 115. „ Chantilly.
„ 116. „ Brit. M. Malcolm.
„ 117. „ Desgl.
„ 118. „ Chantilly.
„ 120. „ Gatteaux.
„ 121. „ Chantilly.
„ 122. „ Desgl.
„ 123. „ Gay.
„ 125. „ Chantilly.
„ 126. „ Desgl.

Paris Expos. Pal. Bourbon.

Br. 397—399. siehe Chantilly.
„ 400. „ Dutuit.

Perugia Casa Donini.

Nicht veröff. Anbetung der Hirten.
K. S. 246. 13.

Perugia Casa Baldeschi.

Nicht veröff. Begegnung Friedr. III. m. d. Prinzessin. K. S. 475. 12.

Pest Kupferstichkabinet.

Phot. Oesterr. Mus. Nr. 156. Himmelfahrt Mariä.
32. (401). Pinturicchio. K. *118*
„ 298. Triumph David's.
236. Kopie.
„ 298. Anbetung d. Könige.
378. Kopie.
Ungar. Revue 1883 S. 322: Krieger u. Putto.
582. vielleicht.
„ 323. Viele Engel.
130. vielleicht.
„ Gruppe a. Disputa.
137. Kopie.
„ 341. Nackte Frau.
297. (581) Sodoma.

Rom. Vatican. Bibliothek.

Nicht veröff. Madonnastudien. K. *86*

Stockholm.

Phot. Lindberg. Anbetung d. Könige.
28.
„ Lesender Bischof etc.
81. (467. 481.) nicht R.
„ Madonna m. Engeln.
447. nicht R.

Stuttgart ehem. S. Rossi.

Auct. Kat. Rossi. Nr. 1460: Zwei Putten.
86. nicht zu beurtheilen.

Turin.

Phot. Marville: Der Adel.
188. Kopie.

Venedig.

Br. 84. H. Paulus.
356. nach d. Bilde.
„ 89. Vier Gewandstudien.
39. nicht z. Fresco.
„ 96. u. 97. Grablegung.
102. Pinturicchio.
„ 100. Fünf Gewandstudien.
38. nicht z. Fresco.
„ 103. Jugendliche Heilige etc.
483. Florentinisch.

Br. 105. Kopf d. h. Sebastian.
23. Pinturicchio.
„ 115. Zwei Grazien.
12. Pinturicchio.
„ 129. Christuskopf.
405. Oberitalienisch.
„ 135. Kopf e. alten Hirten etc.
29. Pinturicchio.
„ 145. Triton u. Nymphe.
277. Kopie.
„ 146. Apoll u. Marsyas.
13. Perugino. K. *15.*
„ 147. Kampfszene. K. *132.*
535.
„ Reiterkampf.
536. Lombardisch.
„ 149. Fahnenträger. K. *131.*
535.
„ Moses vor d. Busch.
185. nach d. Bilde.
„ 151. Grotteskenentwürfe.
648. G. da Udine.
„ 152. Jugendlicher Heiliger.
482. Art Credi's.
„ 153. Gewand des Paulus.
357. nach d. Bilde.
Phot. Perini Nr. 111: Felsige Landschaft.
55. Pinturicchio.
„ 112. Ansicht einer Stadt.
54. Pinturicchio.

Weimar.

Br. 88. Ganymed.
500. Correggio nahestehend.
„ 89. Christkind.
325. Kopie.
„ 90. Kopf e. alten Mannes.
625. nicht R.
„ 135. Knabe u. Frau.
624. Reni nahestehend.
„ 136 u. 137. Zwei Apostelköpfe.
247. Kopien.
„ 138. Frauenkopf.
256. Kopie.
„ 139. Kopf e. bärt. Mannes.
251. Kopie.
„ 140. Mad. m. d. Fisch.
320. nach d. Bilde.
„ 141. Scheid. d. Licht v. d. Finst.
214. Kopie.
Br. 142. Zwei schlaf. Jünger.
76. Kopie.
„ 143. Dankopfer Noahs.
218. Kopie.
„ 144. Merkur und Psyche.
274. Kopie.
„ 145. Christus.
362. G. Romano.
„ 146. Kopf e. bärt. Mannes.
623. nicht R.

Wien Albertina.

Br. 109. (Lionardo) Johannes d. T.
75. Credi.
„ 133. (G. Romano) Venus u. Adonis.
290. nach d. Fresko.
„ 134. Mad. zw. Hieron. u. Franziskus.
1. Pinturicchio. K. *62.*
„ 135. David u. Goliath.
235. Kopie.
„ 136. Judith.
372. Peruzzi.
„ 137. Stud. z. Kindermord.
382. Kopie. K. *50.*
„ 138. Urtheil Salomonis.
167. (381.) Kopie. K. *154.*
„ 139. Apostelgruppe a. d. Transfiguration.
338. Penni.
„ 140. Zwei Apostel a. d. Transfiguration.
335. Penni.
„ 141. Wunderb. Fischzug.
241. G. Romano.
„ 142. Zwei Jünglinge.
583. K. *34.*
„ 143. Abendmahl.
387. Penni. K. *43.*
„ 144. H. Sebastian.
471. Penni. K. *32.*
„ 145. Maria a. Fuss d. Kreuzes.
14. K. *19*
„ 146. Mad. m. d. Granatapfel.
9. (448.) K. *64.*
„ 147. Mad. d'Alba.
310. Kopie.
„ 148. Maria u. Anna.
455. Sodoma. K. *101.*
„ 149. Mad. m. d. Johanneskn.
454. Sodoma. K. *100.*

Br. 150. Mad., drei Engel etc.
453. Penni. K. *97.*

„ 151. Madonna m. Buch.
450. K. *95,*

„ 152. Zwei Fig. a. Disputa etc.
143. K. *163.*

„ 153. Madonnenstudien.
44. (449.) K. *84.*

„ 154. Drei Krieger.
538. K. *30.*

„ 155. Maria u. Elisabeth.
69. Fälschung. K. *111.*

„ 156 u. 157. Madonnenstudien.
56. K. *79* u. *80.*

„ 158. Madonna, Hieron. etc.
321. (452.) Penni. K. *117.*

„ 159. Madonnenstudien etc.
451. Penni. K. *83.*

„ 160. Sechs Madonnenstudien.
46. wahrscheinlich. K. *109.*

„ 161. Madonnenstudien.
56. K. *78.*

„ 162. Mad. u. Heilige.
456. (462.) Art Penni's. K. *115.*

„ 163. Steinigung d. Stephanus.
249. Penni. K. *185.*

„ 164. Geflügelter Knabe.
496. G. Romano nahestehend.

„ 165. Schwebender Engel etc.
280. nach d. Fresco.

„ 166. Arm d. Cum. Sibylle etc.
279. Kopie.

„ 167. Bacchantin u. zwei Faune.
526. G. Romano nahestehend.

„ 168. Apollo.
263. Penni.

„ 169. Muse.
111. K. *174.*

„ 170. Muse.
112.

„ 171. Hochzeit Alexander's.
293. Sodoma.

„ 172. Gruppe a. d. Schule v. Athen.
150. Franciabigio.

„ 173. Gruppe a. Disputa.
139. Kopie. K. *161.*

„ 174. Frauengruppe a. Burgbrand.
189. Kopie.

Br. 175. Jüngling a. d. Mauer.
190. Kopie.

„ 176. Zwei Akte (für Dürer).
199. G. Romano.

„ 177. Aeneasgruppe.
195. Kopie.

„ 178. Zwei Reiter.
351. Sch. A. d. Sarto's.

„ 179. Joseph.
329. Penni.

„ 180. Krieger i. Rückansicht.
539. nicht R.

„ 191. Nackter Knabe.
589. nicht R.

„ 182. Dante.
116. Fälschung. K. *177.*

„ 183. Transfiguration in nackten Figuren.
334. Kopie.

„ 184. Konzil.
544. Nicht R.

„ 185. Kopf der Venus.
291. G. Romano.

„ 186. Charitas.
95. Peruzzi. K. *150* (a).

„ 187. Kreuzabnahme.
96 (390). Peruzzi.

„ 188. Kinder ringend.
495. K. *39.*

„ 189. Zwei nackte Männer.
540. Nicht R.

„ 190. Nackter Mann knieend.
586. Nicht R.

„ 191. Oberkörper eines Mannes etc.
584. Penni. K. *33.*

„ 192. Rechter Arm mit Rolle.
591. Sch. A. d. Sarto's.

„ 193. Fuss eines Apostels.
347. Nicht R.

„ 194. Pferd von S. Marco.
633. Nicht R.

„ 195. Pferde.
634. Nicht R.

„ 196. Kirchenfassade.
641. Nicht R.

„ 197. Kloster in Felsgrotte.
37. A. d. Sarto.

„ 198. Ländliche Gebäude etc.
636. Fra Bartolommeo.

Br. 199. Kloster.
635. Fra Bartolommeo.
„ 200. Venus mit Juno und Ceres.
269. Kopie.
„ 201. Halbfig. eines jung. Mädchens.
627. Nicht R.
„ 202. Mädchenkopf.
628. Oberitalienisch.
„ 203. Weibl. Maske.
630. Nicht R.
„ 204. Juno a. d. Wagen.
507. Kopie.
„ 205. Männl. Akt a. Boden.
590. Nicht R.
Phot. Alinari Nr. 3957. Noah's Dankopfer.
217. Kopie.
„ 3959. Die Engel b. Abraham.
219. Kopie.
„ 3960. Jakob und Rahel.
223. Kopie.
„ 3961. Gott erscheint Isaac.
222. Kopie.
„ 3962. Joseph erzählt seinen Traum.
224. Kopie.
„ 3963. Sturz Jericho's.
231. Kopie.
„ 3967. Wunderb. Fischzug.
205. Nach dem Bilde.
„ 3969. Ob. Theil d. Disputa.
124. Nach dem Fresco.
„ 3972. Ein Apostel a. Transfig.
337. Fälschung.
„ 3990. Madonna.
301. Nicht zweifellos. K. *107.*
„ 3996. Tiburtin. Sibylle.
282. Nach dem Fresco.
„ 4002. Apostelkopf a. Transfig.
346. Penni od. Kopie.
„ 4008. Messe v. Bolsena.
174. Nachzeichnung.
„ 4012. Sänger a. Krönung.
198. Nach d. Fresco.
„ 4014. Venus u. Amor.
289. Kopie.
„ 4015. Frau auf Wolken.
587. Nicht R.
„ 4022. Kampfscene.
537. Nicht R. K. *140.*

Phot. 4025. Männl. Akt v. Rücken.
588. Nicht R.
„ 4032. Bildniss eines alten Mannes.
626. Oberitalienisch.
Phot. Oesterr. Mus. Nr. 157. Vier Heil. a. Disputa.
128. Nach d. Fresco.
„ 164. Loth's Flucht.
221. Kopie.
„ 289. Wunderb. Fischzug.
240. Schüler. K. *183.*
Phot. Jägermier Nr. 185 (Phot. Oester. M. 295). Kreuzabnahme.
391. Nicht R. K. *42.*
„ 259. Putten in Weinlaube.
497. Oberitalienisch.
„ 284. Kinderkopf.
629. Nicht R.
„ ohne No.? Disputation.
545. Bagnacavallo?
Nicht reprod. Männl. Akt u. Oberarm (Pass. 288). K. *35.*
„ Madonna i. Säulenh. (P. 186). K. *102.*
„ Astronomie (P. 205). K. *151.*
„ Henker a. Urth. Sal. (P. 172). K. *155.*

Wien S. Klinkosch.

Ph. Kat. Kampfscene.
157. Kopie.
„ Krönung Mariä.
353. Penni.

Wien S. Artaria.

Kat. Nr. 362. Krieger.
541. Fälschung.

Windsor.

Br. 142 (Mantegna). Herkules u. Antäus.
504. Sch. Mantegna's.
„ 153. Bethleh. Kindermord.
379. G. Romano.
„ 154. Pietà.
393. Kopie.
„ 155. Mariengruppe.
93. Kopie.
„ 156. Zwei kauernde Krieger.
399. Nicht R.
„ 157. Fliehender Krieger.
179 (397, 592).
„ 158. Disputa, linke Hälfte.
123. Penni? K. *158.*

„ 159. Gruppen a. Disputa.
134. Penni. K. *156.*
„ 160. Homer, Dante, Vergil.
114. K. *176.*
„ 161. Poesie.
163. K. *150* (b).
„ 162. Jünglingskopf.
171 (631). Fraglich.
„ 163. Vertreibung a. d. Paradies.
215. Kopie.
„ 164. Theilung des Landes.
232. Nicht R. K. *182.*
„ 165. Wunderb. Fischzug.
238. Schulkopie.
„ 166. Berufung Petri.
243. Durchpausung.
„ 167. Blendung d. Elymas.
253. Schule.
„ 168. Amor und Grazien.
268. Kopie.
„ 169. Drei Grazien.
266. G. Romano.
„ 170. Venus u. Amor.
288. Kopie.
„ 171. Madonna u. Johanneskn.
457. Nach R.
„ 172. Maria u. Anna.
330. Penni.
„ 173. Maria u. Elisabeth etc.
73. Nicht R. K. *112.*
„ 174. Madonna Franz I.
324. Kopie.
„ 175. Vierge au berceau.
327. Kopie.
„ 176. Leda.
508. Sodoma.
„ 177. (Signorelli) Herkules u. Antäus.
503. Signorelli.
Grosvenor Publ. Nr. 16. Gewandstudien.
594. Penni.
Jahrb. d. pr. K.-S. 1894 S. 195. Hochzeit Alexander's.
294. Kopie.
Fine Art Quart. Rev. 1863. S. 165 Gewand Dante's.
115 (Rücks. von Br. 160).
Würzburg.
Urlich's Beiträge Tf. 19. Mad. di Foligno.
318. Nicht R.

Graphische Kunst.

Early Florentine Woodcuts. With an annotated list of Florentine Illustrated Books, by **Paul Kristeller.** London. Kegan Paul, Trench, Trübner and Co. 1897. gr. 8⁰. XLIV u. 184 S.

Seitdem ich vor mehr als zehn Jahren versucht habe, die Entwicklung des frühen italienischen Holzschnittes zu skizziren, ist dieses Gebiet nach verschiedenen Richtungen weiter durchforscht und in Monographien behandelt worden. So hat Duc de Rivoli ein Verzeichniss der illustrirten Venezianischen Drucke zusammengestellt, Pollard das Thema der italienischen Buchillustration in zwei populären Publicationen, Kristeller die italienischen Druckersignete verzeichnet und abgebildet und die eingangs citirte Bibliographie geliefert. Ihre Berechtigung kennzeichnet der Autor treffend, wenn er sagt: „Wie aus den griechischen Vasen ein Abglanz der grossen Kunst zurückstrahlt, als ein Zeugniss, dass der vollendete künstlerische Sinn damals ein Gemeingut der ganzen Nation war, so zeigen uns auch die italienischen illustrirten Bücher, dass künstlerisches Empfinden in jener Epoche nicht das Privilegium Weniger, sondern das Gemeingut

des Volkes gewesen ist.“ Unstreitig stehen unter diesen Druckwerken die Florentiner in erster Reihe. Kaum je hat die Illustrationskunst wieder die künstlerische Vollkommenheit dieser anspruchslosen Bilder erreicht, und die Harmonie, die hier zwischen dem Typendruck der Blattseite und der Weise der Darstellung herrscht. Nur einige Venezianer Drucke, wie der Poliphilo des Aldus, sind den Florentinern darin vergleichbar.

Den umfangreicheren Theil von Kristeller's Arbeit bildet das nach Autorennamen gebildete Verzeichniss der Florentiner Drucke mit Holzschnitten quattrocentistischen Stils, im Ganzen 431 Nummern umfassend, wobei die verschiedenen Ausgaben desselben Werkes immer unter einer Nummer begriffen sind. Die bibliographischen Beschreibungen gehen nicht so weit wie etwa bei Hain, werden aber in der Regel zur Identificirung genügen. Ueberall ist angegeben, in welchen Bibliotheken sich Exemplare des betreffenden Werkes finden. Die Illustrationen werden einzeln aufgeführt, mit gelegentlicher Erwähnung ihres künstlerischen Charakters. Sein Material hat der Verfasser mit grossem Fleiss aus mehr als vierzig öffentlichen und privaten Bibliotheken zusammengetragen. Von den Schwierigkeiten, die dabei zu überwinden waren, erhält man eine Vorstellung, wenn man bedenkt, dass die meisten Bibliothekskataloge Illustrationen überhaupt nicht erwähnen, und dass daher Hunderte von Büchern durchgesehen werden mussten, um die verhältnissmässig wenigen herauszufinden, die für den vorliegenden Zweck von Bedeutung waren.

Welche Erfahrungen der Verfasser im Laufe seines Unternehmens dabei z. B. in der Biblioteca Nazionale in Florenz gemacht hat, wird in einer für die Verwaltung dieser Anstalt beschämenden Weise in der Vorrede geschildert. Nicht berücksichtigt hat Kristeller die Bibliotheken von Lucca, Palermo und Wolfenbüttel, was namentlich wegen der letzteren bedauerlich ist, da dieselbe einen reichen Schatz von Florentiner Rappresentazioni-Drucken besitzt. Hier, sowie in der ehemaligen Lord Spencer, jetzt Ryland-Manchester Library, in der Madrider Bibliothek, in der Büchersammlung des Herzogs von Rivoli in Paris und der Lenox Library in New York, wäre noch eine Nachlese zu machen.

Etwa 150 phototypische Reproductionen veranschaulichen in erschöpfender Weise das Gebiet des Florentiner Bücherholzschnittes. Die Periode, in der diese reizenden Schöpfungen zu Tage kommen, ist sehr kurz. Beginnend mit 1491, dem Druck-Datum der Laudi des Jacopone da Todi — dem ersten Florentiner Druckwerk, in dem sich ein Holzschnitt findet — reicht sie bis etwa 1510. Um diese Zeit erlischt der quattrocentistische Stil der Buchillustration in Florenz und erhält sich nur scheinbar weiter in's XVI. Jahrhundert hinein, insofern als die alten Holzstöcke immer wieder in neuen Büchern verwendet werden, und zwar vielfach Stöcke, deren ursprüngliche Bestimmung und erste Verwendung wir gar nicht kennen. Die alten Florentiner Drucke sind durchweg äusserst selten, zum Theil Unica, ja offenbar haben eine Menge Bücher existirt, von denen

auch das letzte Exemplar verloren gegangen, und keines auf uns gelangt ist. Wahrscheinlich haben Drucker und Verleger sich mit kleinen Auflagen begnügt, denn Florenz besass keinen betriebsamen Bücherexport wie etwa Venedig.

In einer ausführlichen Einleitung erörtert Kristeller die Kunstgeschichte des frühen Florentiner Holzschnitts. Die Namen der Holzschneider und Holzschnittzeichner bleiben uns völlig unbekannt; wir vermögen nicht einmal aus den vorhandenen Arbeiten die Individualität der einzelnen Künstler dieser Art irgend schärfer herauszulösen. Nur selten findet man in den Holzschnitten eine directe Anlehnung an Compositionen der Florentiner Maler, obwohl die Compositionsweise und Zeichnung den Einfluss der Florentiner Kunst deutlich aufweist.

Die gründliche Sachkenntniss, die uns in Kristeller's Arbeit überall entgegentritt, macht einige Mängel seines Stils und seiner Darlegungsweise um so störender. Diese ist nicht immer so klar und übersichtlich, als man wünschen möchte, und mitunter hat man Mühe, zur eigentlichen Meinung des Verfassers hindurchzudringen. Aber wie dem auch sei, der Inhalt ist so reichhaltig und die Ausstattung so anziehend, dass der schöne Band ein standard book der Kunst- und Bücherliebhaber höheren Ranges bleiben wird. *F. Lippmann.*

Kunsthandwerk.

François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn. Von **Hans Demiani**. Leipzig, Hiersemann 1897.

Der Verfasser ist in der glücklichen Lage, eine der gewähltesten und vollständigsten Sammlungen jener durch figürliche und ornamentale Reliefs ausgezeichneten Zinnarbeiten der Spätrenaissance, die man als Edelzinn zusammenfasst, als Studienmaterial zu besitzen. Wie ernst er, darin leider eine seltene Ausnahme unter den heutigen, namentlich deutschen Kunstliebhabern, die Aufgabe des Specialsammlers auffasst, beweist das vorliegende, mit fünfzig vortrefflichen Lichtdrucktafeln ausgestattete Werk, welches das zwar eng umgrenzte, aber schwierige Gebiet in grundlegender Vollständigkeit und geradezu musterhafter Genauigkeit behandelt. Der ganze bekannte Denkmälerbestand ist zur Vergleichung herangezogen worden. Eine Fülle wesentlicher neuer Ergebnisse ist durch weitgehende Durcharbeitung bisher unbenutzter Archivalien zu Tage gefördert worden. Das betrifft namentlich die Nürnberger Zinngiessermeister und speciell den berühmtesten unter ihnen, Caspar Enderlein aus Basel, dessen Biographie hier zum ersten Mal geschaffen worden ist.

Den alten Prioritätstreit zwischen François Briot und Caspar Enderlein um die Urheberschaft an dem vornehmsten Hauptwerk des Edelzinns, der sog. Temperantiaschüssel, hatte bereits Julius Lessing zu Gunsten Briot's in den Jahrbüchern der Berliner Museen 1889 entschieden; er wird

von Demiani endgültig im Sinne Lessing's erledigt. Trotzdem erhebt Demiani für Deutschland einigen Anspruch auf Briot's Arbeiten, weil sie dieser im Dienste eines deutschen Fürsten, Friedrich's von Württemberg und auf politisch zu Deutschland gehörigem Boden, in der württembergischen Grafschaft Mömpelgard oder Montbéliard geschaffen hat.

Der Anspruch ist freilich ziemlich platonisch; denn es ist klar, dass der in dem lothringischen Damblain geborene François Briot auch in Montbéliard dem französischen Sprach- und Kulturbereich angehörte und dass seine Werke ebensowenig wie etwa die von Tizian und Tiepolo in Augsburg und Würzburg im Auftrag deutscher Fürsten gemalten Bilder der deutschen Kunst zuzurechnen sind.

Auch sonst bleibt von wirklich selbständig erfundenen Hauptwerken des Edelzinnes nur sehr wenig für Deutschland trotz seiner blühenden Zinngiesserei übrig, da Demiani die grosse Mehrzahl der reich verzierten Prunkschüsseln mit triftigen Gründen französischen, bisher noch unbekannten Künstlern zuweist. Briot selbst belässt er nur die beiden von ihm bezeichneten Arbeiten, das Original der Temperantiaschüssel und die dazu gehörige Kanne. Ich kann hierin seinen Ausführungen nicht beistimmen. Von allen Erzeugnissen des Edelzinnes reichen nur zwei Stücke, die Marsschüssel sammt ihrer Kanne (Demiani Tafel 24 und 25), an die Höhe der Vollendung der beiden bezeichneten Briotarbeiten heran. Der Abstand zwischen ihnen und allen übrigen Prunkschüsseln und Kannen ist unendlich viel grösser als derjenige, der sie noch von Briot's signirten Werken trennt. Ausserdem kann von einer wirklichen künstlerischen Ueberlegenheit nur bei der Temperantiaschüssel die Rede sein; die beiden Kannen sind nicht nur in der Form fast identisch, sondern auch in der Verzierung durchaus ebenbürtig. Im Gegensatz zu Germain Bapst u. A. beweist Demiani auf Grund französischer Aufschriften, dass die Marsschüssel und Kanne nicht Nürnberger, sondern französische Arbeiten sind. Den Gedanken aber, dass Briot ihr Schöpfer gewesen, weist er entschieden ab. Einmal wegen des Fehlens seiner Signatur, dann auch aus stilistischen Gründen. Nach seiner Ansicht erinnert die Temperantiaschüssel „an italienische Vorbilder und bekundet den massvolleren Geschmack einer früheren Entstehungszeit, während viele Motive der Marsschüssel französischen Motiven verwandt sind und, wie auch die Anordnung des Ganzen, den mehr auf das Prunkvolle und rein Decorative gerichteten Sinn späterer, um 1600 zu setzender Jahre erkennen lassen“ (Seite 51). Das würde ja gegen Briot's Autorschaft gar nichts beweisen, denn er wird nicht nur um 1585 bis 1590 (Demiani's Datirung der Temperantiaschüssel), sondern auch um 1600 gearbeitet haben und kann mit dem Geschmack der Zeit fortgeschritten sein. Aber davon abgesehen, ist es eine gewagte Behauptung, da die Differenz der Entstehungszeit beider Werke höchstens 15 bis 20 Jahre, zwischen 1580 und 1600, betragen kann. So genau aber kann man im Allgemeinen das stilistische Gras nicht wachsen sehen, um innerhalb dieses Zeitraumes undatirte Werke bloss auf die Ornamentik hin enger zu

datiren. Und in der That sind die stilistischen Unterschiede zwischen der Temperantia- und der Marsschüssel verschwindend gering gegenüber der stilistischen Verwandtschaft, die beide auf's Engste mit einander verbindet. Ihre Aehnlichkeit, ohne dass eine Nachahmung von einer oder der anderen Seite vorliegt, springt sofort deutlich in's Auge, wenn man die beiden Schüsseln und ihre Kannen als Gruppe allem übrigen vorhandenen Edelzinn selbständiger Erfindung gegenüberstellt. Bei der Marsschüssel und Kanne ganz allein finden wir die fehlerfreie, geschmackvolle Zeichnung und die weiche, meisterhafte Modellirung der Figuren wieder, welche die Briotarbeiten so hoch über die übrigen Schüsseln hinaushebt. Ferner wiederholt sich die eigenartige Haltung sitzender Gestalten mit einem zurückgezogenen Bein, für die der Meister eine sichtliche Vorliebe hat. Das Rollwerk, das die figürlichen Felder umrahmt und mit den ornamentalen Beigaben verbindet, zeigt auf allen vier in Frage stehenden Stücken das gleiche System und dieselben Einzelheiten; die Grottesken mit ihren Zuthaten an Thieren, Fruchtbündeln etc. sind überall demselben Geist entsprungen. Dabei ist immer festzuhalten, dass von einer Nachahmung oder Nachempfindung der Temperantiaschüssel durchaus keine Rede sein kann; die beiden Schüsseln stehen nach dem Inhalt ihrer Darstellungen wie nach der Erfindung aller Einzelheiten ganz selbständig neben einander; directe Wiederholungen sind nirgends nachweisbar. Beachtenswerth ist ferner, dass, wenn auch in geringerem Grade, jene sinnvolle Beziehung der einzelnen Darstellungen und sogar des ornamentalen Beiwerkes untereinander, die bereits Lessing rühmend an der Temperantiaschüssel hervorgehoben hat, auch die Marsschüssel, und nur diese, auszeichnet. Bei einer so weitgehenden äusserlichen und innerlichen Verwandtschaft der beiden Schüsseln, zu welcher noch die gleiche, schlanke Form der Kannen hinzutritt, behält der einzige und bloss negative Gegengrund gegen Briot's Autorschaft, das Fehlen seiner Signatur, nur geringe Beweiskraft.

Demiani betont zwar mehrfach, dass Briot seine „sämmtlichen" Werke bezeichnet habe; die sämmtlichen Werke sind aber nur die Temperantiaschüssel sammt Kanne. Die Annahme, dass François Briot auch die Marsschüssel und Kanne geschaffen hat, wird schliesslich durch einen Umstand erheblich gestützt, den Demiani selbst in der Anmerkung 160 anführt, ohne bei der Besprechung der Marsschüssel darauf zurückzukommen. Im Rathhaus zu Montbéliard befindet sich ein Schrank, bezeichnet von Jérémie Carlin und datirt vom Jahre 1600, dessen Schnitzereien nach dem Zeugniss Bonnaffé's die Figuren der Marsschüssel: Europa, Bellum, Cyrus, Africa und Alexander Magnus und auch die Groteskornamente der Schüssel wiedergeben. Es ist damit also festgestellt, dass die Marsschüssel vor 1600 in Montbéliard, der Stadt, wo Briot ansässig und thätig war, existirt hat und von einem Kunsttischler bereits als Vorlage benutzt worden ist.

Kunstwerke, wie diese beiden Schüsseln, die mit Recht den schönsten Denkmälern der Spätrenaissance zugereiht werden, macht nicht der erste beste Zinngiesser oder Medailleur, sondern nur ein bedeutender Künstler

von seltenen Gaben. Ist die Marsschüssel nicht von Briot, so bleibt nur die Annahme übrig, dass gleichzeitig zwei verschiedene, aber einander nahezu gleichwerthige und in erstaunlich ähnlichem Stil arbeitende hervorragende Künstler auf diesem Gebiet in Frankreich thätig waren. Wie überaus unwahrscheinlich ein derartiges Zusammentreffen ist, braucht des Näheren nicht ausgeführt zu werden.

Das Gerichtsurtheil vom Jahre 1601, die schuldenhalber in Beschlag genommenen Gussformen Briot's „certains mosles de cuivre tant de bassin, aiguière, vase, salliere qu'aultres" betreffend, nennt zwar nur die Formen für eine Schüssel und Kanne. Da aber Demiani selbst ausführt (Seite 7), dass Briot's Gussformen mehrfach an auswärtige Zinngiesser, nachweislich an solche in Strassburg und Luneville, verliehen oder verpfändet waren, so braucht man nicht anzunehmen, dass die Beschlagnahme von 1601 alle seine Arbeiten, sondern nur die damals in Montbéliard befindlichen betroffen hat.

Bei der Vertheilung der übrigen Denkmäler des Edelzinns an französische und deutsche Meister hat Demiani wohl durchgehends das Richtige getroffen; als Ergänzung zu der Aufzählung in Anmerkung 258 ist zu bemerken, dass sich ein weiteres vortreffliches Exemplar der auf Tafel 20 abgebildeten Herculesschüssel im Museo Civico zu Turin befindet.

Ueberzeugend hat Demiani nachgewiesen, dass die flachreliefirten, zumeist von Nicolaus Horcheimer in Nürnberg hergestellten Schüsseln aus geätzten Formen, nicht aber aus Holzformen, wie vielfach behauptet worden, gegossen worden sind. Um so mehr wäre es zu wünschen, dass die irreführende Bezeichnung „Zinnschüsseln in Holzstockmanier" künftig vermieden würde. *O. v. Falke.*

Versteigerungen.

Versteigerung der Gemäldesammlung von Heinrich Lempertz sen. (17. und 18. October 1889) durch Heinr. Lempertz jr. (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Die Versteigerung hat ein recht mageres Resultat gehabt. Mit Ausnahme von zwei oder drei Nummern war aber auch nichts vorhanden, was ein tieferes Interesse erwecken konnte. Ja, weitaus das Meiste war sogar unter aller Kritik. Trotzdem kamen die guten Kölner, wie immer, in Schaaren herbei, schluckten andächtig und gläubig die grössten Namen hinunter und zahlten dafür, wenn auch keine hohen, so doch zum Theil ansehnliche Mittelpreise.

Das Bildniss eines jungen Mannes von der Hand des Hans Baldung Grien (No. 15 des Kataloges), das wichtigste und umworbenste Stück der Auction, brachte 3700 M.; es ging nach Wien. Der neue Besitzer wird sich enttäuscht fühlen, wenn er hört, dass es kein Selbstportrait des Meisters sein kann, wie der Katalog behauptete. Auf dem Bilde steht nämlich ausser dem bekannten Monogramm Baldung's und der Jahreszahl 1519 auch noch folgendes Distichon:

Quinos et bisdenos vivebam circiter annos,
Dum fuit hec forme nota figura mee.

Das wurde nun ganz unmotivirter Weise so ausgelegt, als ob der Maler damit sich selbst gemeint habe. War er aber 1519 erst 25 Jahre alt, so konnte er 1507 nicht schon Bilder malen. Zu Brüssel im Privatbesitz befindet sich jedoch aus diesem Jahre ein echtes Werk von ihm. Der auf dem Bildniss Dargestellte ist eine unsympathische Erscheinung, aber vortrefflich gemalt.

Das zweite Gemälde von Belang, welches unter den Hammer kam, war eine Madonna von Hugo van der Goes (No. 100 des Kataloges) ursprünglich ein feines, charakteristisches Werk des Meisters. Auf landschaftlichem Hintergrunde die Halbfigur Mariä, die dem auf ihrem Arme ruhenden Christuskinde die Brust reicht; unten eine schwarzrothe Decke, auf welcher quer geschrieben steht: Lactasti sacro ubere. Wahrscheinlich, weil das Bild mit der Zeit etwas unscheinbar geworden und auch einigermassen gelitten hat, war die Concurrenz, die es erweckte,

keine allzu grosse. Es ging um den verhältnissmässig billigen Preis von 910 M. in den Besitz der Casseler Galerie über. Ein dem Hugo van der Goes gleichfalls zugeschriebenes weibliches Bildniss (No. 99) war ein ziemlich hartes, geistloses Werk einer etwas späteren Zeit, brachte aber 925 M.

Von den anderen Nummern der Auction zu reden, verlohnt sich nicht der Mühe, mit Ausnahme einiger Bildnisse von Kölner Localgrössen, die in den Besitz des historischen Museums der Stadt übergingen. Ihre Bedeutung liegt aber weniger auf kunst-, als auf kulturhistorischem Gebiete.

Nekrolog.

Vincenz Statz † (1819—1824). Der am 21. August 1898 in seiner Vaterstadt Köln am Rhein verstorbene Bau-Rath Vincenz Statz, Dombaumeister zu St. Maria in Linz an der Donau, war als hervorragendster Gothiker mehrere Jahrzehnte in den Rheinlanden Restaurator von mittelalterlichen Baudenkmalen und hat sich neben seinen vielen monumentalen Neubauten auch als Schriftsteller einen geschätzten Namen errungen. Als Architektur-Zeichner gab Statz in Leipzig 1856 „Mittelalterliche Bauwerke nach Merian“ mit einer von Appellations. Gerichts-Rath Dr. August Reichensperger geschriebenen Einleitung heraus, das Werk sollte aus zwölf Heften mit je zwölf lithographirten Blättern bestehen, leider sind aber nur die ersten drei Hefte wirklich erschienen. Glücklicher war das litterarische Unternehmen, welches Statz in Gemeinschaft mit Georg Gottlob Ungewitter (1820—1864), Professor zu Cassel in Hessen, veranstaltete, es war das von 1856—1861 in Leipzig erschienene „Gothische Musterbuch“, wozu wiederum August Reichensperger-Köln die Einleitung geschrieben hat. „Gothische Einzelnheiten“ kamen von Statz auf 180 Tafeln in Berlin im Jahre 1886 bereits in zweiter Auflage heraus, wodurch sich die günstige Aufnahme dieses Werkes in Fachkreisen ergiebt. Von 1854—1861 gab Statz in Bonn seine „Gothischen Entwürfe“ unter dem Motto „Ewig treu der Gothik“ auf 103 Tafeln heraus. Endlich erschienen 1860 von Statz auf 72 Folio-Kupfertafeln mit Text seine „Kirchlichen Bauwerke im gothischen Stile“ und schuf derselbe dadurch den von ihm vertretenen baukünstlerischen Grundsätzen die weiteste Verbreitung. — Bereits 1858—1860 wurde von Statz in Forst, südlich Münster-Mayfeld, die Schwanenkirche St. Maria, eine spätgothische Hallenanlage auf Säulen stilgerecht wieder hergestellt, von welchem Baudenkmale August Reichensperger auf Seite 111 seiner „vermischten Schriften über christliche Kunst“ Abbildungen herausgegeben hat. Später restaurirte Statz in Bornhofen die ehemalige Benediktiner-Klosterkirche St. Maria am rechten Rheinufer im vormaligen Herzogthume Nassau, eine auf achteckigen Freipfeilern errichtete symmetrisch zweischiffige Hallenanlage; dann folgte anfangs der sechziger Jahre die Wiederherstellung des Innern der Liebfrauenkirche zu Trier an der Mosel, nicht ohne dabei auf den Widerspruch des Conservators der Preussischen Kunstdenkmäler, Ferdinand von Quast, zu stossen. Derselbe äusserte hierüber

in einem im Berliner Architekten-Vereine gehaltenen Vortrage, dass ihm die Restauration zu weit ginge, das Abscharriren der Säulen und Dienste sammt dem Ornamente der Kapitäle sei zu beanstanden, nicht im Sinne der Alten, sondern von „Neu-Köln". Für die Kölner Stadt-Erweiterung zeichnete Statz die Wiederherstellungs-Entwürfe der Ulrepforte, welche interessante gothische Bauanlage in der Festschrift zur achten Wander-Versammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine im August 1888 „Köln und seine Bauten" ihre Abbildung gefunden hat. — Schon im Jahre 1882 hatte Statz für das Aquarell „Parcival" des Professors Eduard Ritter von Steinle in Frankfurt am Main, welches heute die neue Pinakothek München's besitzt, nach der Beschreibung im „Titurel" Wolfram's von Eschenbach das Problem des Graltempels gelöst, welche hochinteressante architektonische Lösung im Mittelbilde angebracht worden ist. — Bereits 1864 erhielt Statz den Titel eines Königlichen Bau-Rathes und hat nachmals den Beweis erbracht, dass er sich dadurch verpflichtet fühlte der Staatsregierung auch wirklich Rath zu ertheilen. Nach dem 1861 erfolgten Ableben von Ernst Friedrich Zwirner wurde zum Kölner Dombaumeister Karl Eduard Richard Voigtel aus Magdeburg ernannt, welchem bis 1868 Franz Schmitz als Domwerkmeister zur Seite stand; das unfreiwillige Ausscheiden dieses trefflichen Gothikers liess Voigtel gegenüber dem schwierigen künstlerischen Probleme des Ausbaues der zwei Domthürme hilflos, natürlich zum bleibenden Schaden der Kathedrale. Namentlich waren es Voigtel's Detailpläne für die obere Lösung der vier Eckstrebemassen sammt deren Fialen, welche Statz zu einem energischen Proteste beim Cultus-Ministerium in Berlin veranlassten; wohl gab man privatim dem Absender recht, officiell wurde Voigtel aber ruhig weiter bauen gelassen und so muss man denn in dem 1871 zu Köln und Neuss erschienenen Prachtwerke des nachmaligen Strassburger Dombaumeisters Franz Schmitz „der Dom zu Köln" mit dem historischen Texte des Stadt-Archivars Dr. Leonard Ennen nachsehen, wie die zwei Glockenthürme hätten werden müssen, wenn sie im Geiste der organischen Formen-Entwickelung des Ganzen wären ausgeführt worden. Architekt *Franz Jacob Schmitt* in München.

Erwiderung.

Auf die Erklärung des Herrn K. Lohmeyer im vorigen Hefte des Repertoriums erwidere ich, dass sie in den wesentlichen Punkten unzutreffend ist und den wirklichen Sachverhalt in das Gegentheil verkehrt.

Da auf die fernere öffentliche Erörterung der Angelegenheit kaum Jemand Werth legen dürfte und mein soeben erschienenes Buch „Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen“ über den Kern der Sache und den Grad von Berechtigung, mit welchem Herr L. mich seinen „Concurrenten“ nennt, hinlänglichen Aufschluss gewährt, so glaube ich mich an dieser Stelle auf eine ganz kurze Zurückweisung der L.'schen Behauptungen beschränken zu sollen. Ich erkläre mich aber ausdrücklich bereit, Jedem, der genauer aufgeklärt zu sein wünscht, insbesondere jeder Instanz, welche von Herrn L. weiterhin zur Wahrung seines angeblichen „Ruhmes“-Titels angerufen werden sollte, auf das Eingehendste unter Vorlegung aller erforderlichen Nachweise Auskunft zu geben

H. Ehrenberg.



BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.** *)

(Vom 1. Oktober 1897 bis 30. September 1898.)

Inhalts-Uebersicht.

Theorie und Technik. Aesthetik.

A-h, O. Ueber Technik, Form und Stil. (Zeitschrift f. Innen-Decoration, 1898, Juni.)

Alexander, Bernát. Müvészet. A Kisfaludytársaság Somogyidíjával jutalmazott párbeszéd. [Kunst. Preisschrift.] Kl.-8⁰. 93 S. Budapest, Singer & Wolfner, 1898. fl. —.80.

Altamira y Crevea, R. De historia y arte (estudios críticos), por R. A. y C., Catedrático de la Universidad de Oviedo. Madrid. Imprenta de G. Juste. 1898. En 8.⁰, VIII, 400 páginas. Libr. de Murillo. 5 y 5.50.

Arnoult, Léon. Les eléments d'une formule de l'art en harmonie et sous la dépendance de la théorie et de l'infinité biologique. In-8⁰. Ch. Mendel. fr. 3.—.

— Traité d'esthétique visuelle transcendentale, fondé sur la fixation des grandes lois des trois hypostases de l'objectivité visuelle, scientifiquement ramenés à une unité, à la première forme. In-4⁰ avec 13 pl. en couleurs et 41 fig. Ch. Mendel. fr. 30.—.

Baes, E. La nature et l'art. (Fédération artistique, 1898, 28—29.)

Ballhorn. Die Bedeutung der Kunstgeschichte für die höhere Mädchenschule. (Zeitschrift f. weibliche Bildung in Schule und Haus, 26. Jahrg., 18. Heft.)

Barbiani, Arch. Giov. Prospettiva pratica esposta in ventidue tavole di disegno, ad uso degli istituti di belle arti, istituti tecnici, scuole d'arti e mestieri e degli aspiranti al conseguimento della patente di disegno. Milano, stab. tip. casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1897. 8⁰. p. 2, con ventidue tavole.

Barret, George. Anleitung zur Aquarellmalerei. 7. Aufl. 12⁰. VIII, 92 S. Stuttgart, P. Neff Verl. M. 1.20.

Basile, Prof. **Alceste.** Prospettiva lineare. Palermo, Alberto Reber edit. (stab. tip. Virzì), 1898. 4⁰. fig. p. 119.

Bautz, Rud. Kunstpädagogisches Wort f. Schule, Haus u. Werkstatt. gr. 8⁰. 77 S. Leipzig, J. J. Arnd. M. 1.—.

Behring, Wilhelm. Bericht über den Unterricht in der Kunstgeschichte 1896—97. Programm des Gymnasiums zu Elbing, 1898, 4⁰. 23 S.

Benedikt, M. Das Skelett in der Kunst

---

*) *Die Mittheilung der in entlegeneren Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze wird erbeten unter dieser Adresse:*

Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar der Königlichen Museen, Berlin C., am Lustgarten.

und in der Wissenschaft. (Deutsche Revue, 1898, Februar.)

Berdyczewski, M. J. Ueber den Zusammenhang zwischen Ethik und Aesthetik. (Berner Studien zur Philosophie und ihrer Geschichte, 9. Bd.)

Berger, Maler Ernst. Katechismus der Farbenlehre. (= Weber's illustr. Katechismen, Nr. 167.) XIV, 326 S. mit 40 in den Text gedr. Abbildgn. u. 8 Farbentaf. 12⁰. Leipzig, J. J. Weber. M. 4.50.

— G. Lehre der Perspektive in kurzer, leicht fasslicher Darstellung. Auf die einfachste Methode zurückgeführt f. Architekten, Bauhandwerker, Maler u. Dilettanten. 12. Aufl. hoch 4⁰. 12 S. m. 4 Taf. Leipzig, K. Scholtze. M. 2.40.

Bolte, Maler, Mallehr. H. Einfache Anleitung zur Ausbildung des Auges u. der Hand zum Zwecke des Zeichnens und Malens körperlicher Gegenstände, besonders f. Dilettanten. gr. 8⁰. 48 S. m. Fig. Hamburg, W. Peuser in Komm. M. 1.20.

Broussolle, J. C. La vie esthétique. Essais de critique artistique et religieuse. In-12⁰. Perrin. fr. 3.50.

Brücke, G. Bellezza e difetti del corpo umano. Traduzione italiana sull' ultima edizione tedesca del dott. J. Perrod. Torino, fratelli Bocca edit. (tip. Vincenzo Bona), 1898. 8⁰ fig. p. IV, 194. L. 2.50.

Brunetière, F. L'Art et la Morale. In-12⁰. Hetzel. fr. —,75.

Cantoni, C. Corso elementare di filosofia. Vol. VII: Psicologia morale — Morale — Estetica. 8ª ediz. corretta dall' autore. Milano. 16⁰. 296 p. L. 3.50.

Carner, S. J. El genio y el arte, estudio de controversia, por S. J. C. con un prólogo de D. Francisco Miguel y Badía. Barcelona. Tipolit. Seix. Sin a. (1898). En 8.⁰, 159 págs. 1.50 y 1.75.

Combaz, Gisbert. Notes sur la faune au point de vue décoratif. (La Gerbe. Revue mensuelle d'art décoratif, Bruxelles, I, 15. Februar 1898.)

Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin. Session de 1896-1897. Procès-verbaux, documents et rapports. Bruxelles, imprimerie E. Daem, 1898. In-8⁰, 100 p. [Publication du Ministère de l'agriculture et des travaux publics, direction des beaux-arts.]

Dalbon, C. Traité technique et raisonné de la restauration des tableaux, précédé d'une étude sur leur conservation; par C. D. In-8⁰, VI, 146 p. Evreux, imp. Hérissey. Paris, lib. L. H. May. 1898.

Dessoir, Max. Beiträge zur Aesthetik. (Archiv f. systematische Philosophie, N. F., 4. Bd., 1. Heft.)

Dollmayr, H. Ausgewählte Capitel aus der Kunstgeschichte der Renaissance. (Programme der volksthümlichen Universitätscurse in Wien. Winter 1898. 2. Abtheilung.)

Driesmans, Heinrich. Accentvertheilung. (Deutsche Kunst, II, 1898. Nr. 22, S. 426.)

Dühring, H. Der italienische Stil. (Möbel- u. Decorationsschatz, 1897, 11.)

Ehrle, Franz. Ueber die Erhaltung und Ausbesserung alter Handschriften. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XV, 1898, S. 17.)

Eins, R. Kunstgeschichte als Zweig des Geschichtsunterrichts in den oberen Classen des Gymnasiums. Programm des Gymnasiums in Danzig. 1898. 4⁰. 16 S.

Ellenberger, Prof. Dr. W., Prof. Dr. H. **Baum,** u. Maler Herm. **Dittrich.** Handbuch der Anatomie der Tiere f. Künstler. 1—2. Lfg. qu. gr. 4⁰. (16 Lichtdr.-Taf. m. Erklärgn. IV, 38 S.) Leipzig, Dieterich. Subskr.-Pr. M. 7.—; Einzelpr. M. 9.—.

Epstein, S. S. Helmholtz in seinen Beziehungen zur Musik und Malerei. (Westermann's Monatshefte, 42. Jahrg., März.)

Fechner, Gust. Thdr. Vorschule der Aesthetik. 1. Thl. 2. Aufl. gr. 8⁰. VIII, 264 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 5.50.

Fischer, Ludw. Hans. Die Technik der Aquarell-Malerei. Mit 18 Textillustr. u. 15 Illustr. in Farbendr. 7. Aufl. gr. 8⁰. III, 120 S. Wien, C. Gerold's Sohn. Kart. fl. 5.—.

— Die Technik der Oelmalerei. Mit 24 Textillust., 4 Illustr. in Farbendr., 2 Farbenproben u. 1 Leinwandmustertaf. gr. 8⁰. IV, 118 S. Wien, C. Gerold's Sohn. Kart. fl. 7.20.

F. N. Le università e l'insegnamento della storia dell' arte. (Preseveranza, Milano 1898, 10 giugno, n. 13889.)

Fuinel, Charles. Art et Critique. In-16, XV, 228 p. Saint-Amand, imprim.

Pivoteau. Paris, bibliothèque d'art de la Critique.

Galabert, Edmond. Les Fondements de l'esthétique scientifique. In-8⁰, 15 p. Beaugency, impr. Laffray. Paris, librairie Giard et Brière. 1898. [Extrait de la Revue internationale de sociologie.]

Galland. Wie die grossen Meister begannen. (Die Kunst-Halle, III, S. 97.)

Garrigues y Boutet de Monvel. Simples lecturas sobre las ciencias, las artes y la industria, para uso de las escuelas; por G. y B. de M. catedráticos de ciencias. 13ª edicion. In-16, VIII, 540 p. con 160 grabados. Paris, imp. Motteroz; lib. Hachette et Ce. 2 fr.

Gatsonides, H. Y. Handleiding voor het technisch teekenen. Met en voorbericht van A. Huet. Amsterdam, Joh. G. Stemler Czn. 8 en 38 blz., m. 13 pl. Fl. —.90.

Geissler, W. Ueber die Technik der Lithographie. (Verhandl. des Vereins f. deutsches Kunstgewerbe zu Berlin 1897—98, Nr. 7.)

Gietmann, Gerh. Randglossen zu den „Künstler-Monographien". (Stimmen aus Maria-Laach, 1898, 7. Heft.)

— Grundriss der Stilistik, Poetik und Aesthetik. Für Schulen und zum Selbstunterricht. Mit 3 Abbildgn. u. 1 Farbentaf. gr. 8⁰. IV, 387 S. Freiburg i. B., Herder. M. 4.—.

Gigliarelli, Prof. Ranieri. Perseverante operosità e conoscenza anatomica, fondamento di grandezza nelle arti belle: discorso proemiale letto il 31 ottobre 1897 per la solenne distribuzione dei premi agli alunni dell'accademia di belle arti di Perugia. Perugia, tip. V. Santucci, 1898. 8⁰. p. 32.

Glahn, L. Die Untrüglichkeit unserer Sinne. 2 Tle. in 1 Bde. (1. Tl.: Was ist Wahrheit? II. Tl: Optische und Maler-Studien.) gr. 8⁰. VII, 116 u. 111 S. m. Fig. Leipzig, H. Haacke. M. 4.—.

Gotter, C. Lebensformen und geometrische Grundformen für den Anfangsunterricht im Zeichnen. (Zeitschrift d. Ver. deutsch. Zeichenlehrer, XXV, 1898, S. 185.)

Grimaldi, Prof. Onofrio. Manuale di estetica. Brindisi, stab. tip. D. Mealli, 1898. 8⁰. p. 150. L. 2.

[**Gronau,** Dr. Georg.] Zur Technik der Lithographie. (In: Ausstellung von Künstler-Lithographien im Lichthofe des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, März-April 1898. Führer, hrsg. v. d. Generalverwaltung d. K. Museen.)

Grothmann. Welchen Wert haben die eine Reform des Schulzeichenunterrichts betreffenden Schriften von Hirth, Matthaei und Konr. Lange für das freie Zeichnen in den allgemein bildenden Schulen? (Zeitschrift d. Ver. deutsch. Zeichenlehrer, XXV, 1898, S. 329, 345 u, 361.)

Grünewald, Geh. Justizrath in Metz. Nachbildung fremder Kunstwerke zum Zwecke ihrer Kritik. (Die Kunst-Halle, III, S. 179.)

Harnack, O. Zu Goethe's Maximen und Reflexionen über Kunst. (Goethe-Jahrbuch, hrsg. v. L. Geiger, 19. Bd.)

Hartmann, Archit. Gewerbesch.-Vorst. Karl Otto. Stilkunde. [= Sammlung Göschen, 80. Bdchn.] 232 S. Mit 12 Vollbildern u. 179 Textillustr. 12⁰. Leipzig, G. J. Göschen. Geb. M. —.80.

Heinemann. Die Kunst in der Schule. (Rheinische Blätter f. Erziehung und Unterricht, 71,6.)

Herckenrath, C. R. C. Problèmes d'esthétique et de morale; par C. R. C. H. professeur au lycée de Groningue. In-18 jèsus, 168 pages. Evreux, impr. Hérissey. Paris, lib. Félix Alcan. 2 fr. 50. [Bibliothèque de philosophie contemporaine.]

Heussner, Friedrich. Zur Einführung unserer Schüler in die Kasseler Bildergalerie. Programm des Friedrichs-Gymnasium in Kassel. 1898. 4⁰. 11 S.

H. F. G. L'enseignement du dessin en Belgique. (La chronique des arts, 1898, S. 151.)

Hildebrand, Adf. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 2. Aufl. 8⁰. 127 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 2.—.

Hofacker, Alb. Die Elemente der Kunst. (Das Magazin für Literatur, 67. Jahrg., Nr. 3.)

Hopf, O. F. Die Volkserziehung zur Kunst. (Die Gegenwart, 53. Bd., Nr. 6.)

Horčička, Ad. Ueber einige kunstkritische Abhandlungen Adalbert Stifters. (Mittheilungen d. Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, 36. Jahrg., Nr. 4.)

Jaennicke, Frdr. Figuren- u. Blumen-Malerei (Portrait, Genre, Tierstück, Blumen- u. Fruchtstück, Stillleben) in

Aquarell. Nach dem heut. Standpunkte. 2. [Titel-]Aufl. 8⁰. VIII, 310 S. Stuttgart. (1888), P. Neff Verl. M. 4.50; geb. in Leinw. M. 5.—.

— Handbuch der Glas-Malerei. Zugleich Anleitg. f. Kunstfreunde zur Beurteilung v. Glasmalereien. Mit 31 Illustr. 2. [Titel-]Aufl. 8⁰. VIII, 299 S. Stuttgart. (1890), P. Neff Verl. M. 4.50; geb. in Leinw. M. 5.—.

J. K. Das deutsche Kunstgewerbe und der Zeichenunterricht. (Suppl. zum Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, XVI, 1—3.)

Kajetan, J. Das technische Zeichnen an der Wiener Kunstgewerbeschule. (Suppl. zum Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswes. in Oesterreich, XVI, 1—3.)

— Ueber das Zeichnen von Durchdringungen. (Suppl. zum Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswes. in Oesterreich, XVI, 1—3.)

Karrenberg, C. Das Monogramm. (Zeitschrift des Ver. deutscher Zeichenlehrer, XXV, 1898, S. 201 u. 217.)

Knebel, G. Die Erziehung unserer Jugend zum Kunstverständniss. (Pädagog. Archiv, 39, 10.)

Kühl, Oscar. Die Technik der Malerei. (Technische Mitteilungen f. Malerei, XV, Nr. 3—4, S. 1.)

Kunst, Die, in der Schule. (Zeitschrift d. Ver. deutscher Zeichenlehrer, XXV, 1898, S. 169.)

La Gournerie, J. de. Traité de perspective linéaire, contenant les tracés pour les bas-reliefs et les décorations théâtrales, avec une théorie des effets de perspective; par J. de La G., de l'Institut, professeur de géométrie descriptive au Conservatoire des arts et métiers. 3ᵉ édition. In-4⁰, XXVI, 200 pages et atlas grand in-4⁰ de 40 planches. Paris, imprim. et librairie Gauthier-Villars et fils. 1898. 30 fr.

La Sizeranne, R. de. Ruskin et la religion de la beauté. 1ʳᵉ et 2ᵉ éditions. In-16, 364 p. et 2 portraits. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, libr. Hachette et Cᵉ. 3 fr. 50. [Bibliothèque variée.]

Lessing, G. E. La poesía y las artes plásticas. Madrid. Impr. de Felipe Marqués. S. a. (1897.) En 8.⁰, 236 páginas. 2 y 2,50.

—, J. Aus alter Cultur. (Decorative Kunst, 1898, 7.)

Lichtwark, Alfr. Uebungen in der Betrachtung von Kunstwerken nach Versuchen mit einer Schulklasse, hrsg. von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung. 2. Aufl. Mit 16 Abbildgn. 8⁰. 143 S. Dresden, G. Kühtmann. M. 3.50.

Limprecht, Carl. Der Ursprung der Gothik u. der altgermanische Kunstcharakter. 8⁰. 41 S. Elberfeld (Hofkamp 16), Selbstverlag. Postfrei M. 1.—.

Loth, A. L'Art. In-16, VIII, 387 p. Bar-le-Duc. imprim. de l'Oeuvre de Saint-Paul. Paris, lib. Bloud et Barral.

M. A propos de l'origine du dessin d'ornementation chez les peuples primitifs. (Belgique coloniale, 1897, 39.)

Macht, Hans. Das constructive Princip in der Ornamentik. (Mittheilungen d. K. K. Oesterr. Museums, N. F., XII, 1897, S. 526.)

Mayr, M. Die Technik der Gemälde-Uebertragung. (Technische Mitteilungen f. Malerei, XIV, No. 19, S. 1; No. 20, S. 9.)

Mierzinski, L. Ueber Farbentechnik. (Technische Mitteilungen f. Malerei, XV, No. 1—2, S. 1.)

Monfort, P. Anleitung zur Malerei auf jede Art Stoff, sowie zur waschbaren Malerei. Für Anfänger und Fortgeschrittene dargestellt. gr. 8⁰. IV, 36 S. Leipzig, E. Haberland. M. —.75.

Nef, Willi. Die Ästhetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntnis. Ein Vorschlag über den Gegenstand, die Methoden u. Ziele einer exakt-wissenschaftl. Ästhetik. gr. 8⁰. 52 S. Leipzig, H. Haacke. M. 1.—.

Nielsen, C. V. Den venetianske Skole og den senere Kunsts Forhold til Perspektivens. Et Afsnit af Perspektivens Historie. Udgivet med Unterstöttelse af Carlsbergfondet. Med 5 Tavler og 11 Afbildninger i Teksten. IV, 90 Sider i 4. (Tryde.) 4 Kr.

— Filippo Brunellesco og Grundlaeggelsen af Theorien for Perspektiven. Avec un Résumé en français. 80 Sider i 4. (1896.) (Tryde.) 4 Kr.

— Leonardo da Vinci og hans Forhold til Perspectiven. Et Afsnit af Perspektivens Historie. Udgivet med Understöttelse af Carlsberg-fondet. Med 4 Tavler og 5 Afbildninger i Teksten. II, 76 Sider i 4. (Tryde.) 4 Kr.

Nowotny, E. Praktische Rathschläge für den Ankauf von Photographien in

Rom. (Zeitschrift f. die österr. Gymnasien, 48. Jahrg., 10. Heft.)

Obermann, J. Grundlinien einer psychologischen Aesthetik. Programm des k. k. Staatsgymnasiums in Wien, 1897. 8⁰, 59 S.

Patmore (Coventry). Principle in Art, &c. New ed. 12mo, p. 274. G. Bell 6/.

Pekár, Károly. Positiv aesthetika. Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával. [Aesthetik.] 8⁰, XIV, 672 S. Budapest, Victor Hornyánszky, 1897. fl. 4.—.

Per l'insegnamento della storia dell'arte nelle Università italiane. (L'Arte, I, 1898, S. 363.)

Pfleiderer, Dr. Rud. Die Attribute der Heiligen. Ein alphabet. Nachschlagebuch zum Verständnis kirchlich. Kunstwerke. 8⁰. VII, 206 S. Ulm, H. Kerler. M. 3.—.

Pöhlig, C. Th. Die Kunst des Sehens. (Bayer. Gewerbe-Zeitung, 1897, 20.)

Provinzialkommission, Die, für die Denkmalpflege in Brandenburg. (Mittheilungen d. Ver. f. d. Geschichte Berlins, 1898, S. 7.)

Rausch, A. Professor Lichtwark's Uebungen in der Betrachtung von Kunstwerken, mit einem Nachwort über die ästhetische Erziehung des Menschen. (Lehrproben und Lehrgänge aus der Praxis d. Gymnasien u. Realschulen, 53. Heft.)

Reuleaux, Franz. Ueber Sinnbilder aus dem Formenschatz der bildenden Künste und ihre culturgeschichtliche Bedeutung. (Westermann's Monatshefte, 41. Jahrg., Oktober—November.)

Robert, K. Traité pratique de l'enluminure des livres d'heures, canons d'autel, images et gravures, selon la méthode des anciens, d'après les documents du moine Théophile, et selon les procédés modernes, d'après les meilleurs artistes peintres imagiers et enlumineurs. 3e édition, revue et augmentée. In-8⁰. carré, 165 p. avec grav. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. H. Laurens. 6 fr.

Roger-Milès, L. Comment discerner les styles du VIIIe au XIVe siècle. Etudes pratiques sur les formes et décors propres à déterminer leurs caractères dans les objets d'art et la curiosité. In-4⁰, 126 pages avec 900 reproductions documentaires de 800 monogrammes ou marques de faïence et porcelaine, anciens poinçons d'orfèvres et de fourbisseurs, gravés par J. Mauge. Paris, imp. Lahure; lib. Rouveyre. T. 2: Caractères et Manifestations des formes en architecture et décoration (les Premiers Siècles; le Style byzantin; le Style roman; le Style ogival; la Renaissance; les Temps modernes), accompagnés de deux mille reproductions documentaires, gravées par J. Mauge. In-4⁰, 114 p. et planches.

Romberg, E. Quelques souvenirs d'un ancien Directeur des beaux-arts (1859—62). Bruxelles, P. Weissenbruch. 12⁰. 32 p. fr. 1.—.

Ruskin, John. Elementi del disegno e della pittura. Traduzione dall' ultima edizione inglese, con prefazione e note di E. Nicolollo. Torino, fratelli Bocca edit. (tip. Vincenzo Bona), 1898. 16⁰. p. XXXX, 259. L. 5.

— Wege zur Kunst. Eine Gedankenlese aus den Werken des R. Aus dem Engl. übers., zusammengestellt u. eingeleitet v. Jak. Feis. I u. II. 8⁰. Strassburg, J. H. E. Heitz. Geb. in Leinw. M. 4.50. I. (XXXVIII, 173 S.) M. 2.50. — II. Gothik u. Renaissance. (III, 118 S.) M. 2.—.

Salvador y Rodrigáñez, A. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la recepción pública del Excmo é Ilmo. Sr. D. A. S., el día 13 de Marzo de 1898. Contestacíon por el Excmo. é Ilmo. Sr. D. Angel Avilés. Madrid. Impr. de G. Juste. 1898. En 4.⁰, 67 págs. 1.50 y 175.. Tema: La perspectiva relieve.

— Sobre la perspectiva, por D. A. S. y R., de la Real Academia de Ciencias exactas, físicas y naturales. Conferencias explicadas en el Círculo de Bellas Artes por su Presidente. Madrid. Est. Tip. de G. Juste. 1897. En 4.⁰, 141 págs. y XVI láminas. En tela. Librería de Murillo. 5 y 5.50.

Samson, H. Beiträge zur Kunst-Symbolik. (Die kirchliche Kunst, 1898, 2.)

Schäfer, K. Stilwandlungen und Mode. (Mitth. d. Gewerbe-Museums z. Bremen, 1898, 4.)

Schlichtegroll, Karl Fel. v. Die Tempera-Malerei Pereira. gr. 8⁰. VIII, 61 S. m. Fig. Leipzig, E. Haberland. M. 1.50.

Schmid, Max. Alte und neue Kunstkritik. (Die Kunst für Alle, XIII, S. 10.)

Schmil, R. S. Konststilarne. Hjälpreda vid åtskiljandet af stilarterna inom arkitektur, konstindustri och skulptur för konstvänner och yrkesmän. Med 250 illustr. I svensk bearbetning af E. Wrangel. 8⁰, 45 sid. och 14 pl. Stockholm, C. W. K. Gleerup. 1 kr. 50 öre.

Schölermann, Wilhelm. Führungen zu Kunstwerken. (Der Kunstwart, 11. Jahrg., 20. Heft.)

Schubert - Soldern, Prof. Dr. v. Die soziale Bedeutung der ästhetischen Bildung. (= Hochschul-Vorträge für Jedermann, 2. Hft.) gr. 8⁰. 14 S. Leipzig, Dr. Seele & Co. M. —.30.

Schuster, Landschaftsmaler C. Das perspektivische Sehen beim Zeichnen nach der Natur. Mit 30 Abbildgn. u. e. Kartonrahmen. gr. 8⁰. 52 S. Zürich, K. Henckell & Co. Kart. M. 1.20.

Séailles, G. Essai sur le génie dans l'art; par G. S., directeur des conférences à la Faculté des lettres de l'Université de Paris. 2ᵉ édition. In - 8⁰, XII, 315 pages. Coulommiers, imp. Brodard. Paris, librairie F. Alcan. (1897.) 5 fr. [Bibliothèque de philosophie contemporaine.]

Seidlitz, Woldemar von. Die Bedeutung der Farbengebung. (Das Museum, III, S. 9.)

— Die malerischen Ausdrucksmittel. (Das Museum, III, S. 41.)

Sighele, S. Suggestion im künstlerischen Schaffen. (Die Zukunft, 6. Jahrg., No. 24.)

Spanton, J. Humphrey. Complete Perspective Course: Comprising the Elementary and Advanced Stages of Perspective, the Projection of Shadows and Reflections, with Exercises in Theory and Practice, also the Practical Application of Perspective. 8 vo. Macmillan. 5/.

Steiner, Rud. Das Schöne und die Kunst. (Das Magazin für Literatur, 67. Jahrg., Nr. 2.)

Stern, Dr. Paul. Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik. Ein Beitrag zur psycholog. Analyse der ästhet. Anschauung. (= Beiträge zur Aesthetik, hrsg. v. Thdr. Lipps u. Rich. Maria Werner. V.) gr. 8⁰. VIII, 82 S. Hamburg, L. Voss. M. 2.—.

Stoedtner, Dr. Franz. Institut für wissenschaftliche Projektionsphotographie, Berlin NW. 21, Bremerst. 56. — Katalog von Lichtbildern über Kunstgewerbe und Dekoration, darin eine Mustersammlung f. Unterrichtszwecke nach Auswahl von Dr. P. Jessen, Direktor der Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbe - Museums zu Berlin. 8⁰. 58 S. Berlin, Druck von Pass & Garleb, 1898.

Thode, Henry. Die Kunstentwickelung und das Genie. (Cosmopolis, 1898, September.)

Tolstoj, Graf Leo. Was ist Kunst? Aus dem Russ. v. Dr. Alexis Markow. 8⁰. 112 S. Berlin, H. Steinitz. M. 1.—.

Trübner, Wilh. Die Verwirrung der Kunstbegriffe. Betrachtungen. 8⁰. III, 70 S. Frankfurt a. M., Literar. Anstalt. M. 1.50.

Tubeuf, Georges. Traité de perspective; par G. T., architecte. In- 8⁰ à 2 col., 324 p. avec fig. Tours, impr. Deslis frères. Paris, libr. Fanchon et Artus. fr. 10. [Encyclopédie théorique et pratique des connaissances civiles et militaires. Partie civile.]

V. Per l'insegnamento del disegno nelle scuole secondarie. (L'Arte, I, 1898, S. 362.)

Vischer, Frdr. Thdr. Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Aesthetik. (= Vorträge. Für das deutsche Volk, hrsg. v. Rob. Vischer. 1. Reihe.) gr. 8⁰. XVIII, 308 S. mit Vischers Bildniss. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. M. 6.—.

Volland, Archit. Conr. Anleitung zur Schattenkonstruktion. Zum Gebrauch f. Schüler techn. Lehranstalten, Fortbildungsschulen u. dgl. u. zum Selbststudium bearb. Mit 72 Fig. in Holzschnitt u. 3 Taf. mit 176 Aufgaben. Lex. 8⁰. III, 24 S. Leipzig, J. M. Gebhardt. M. 1.20.

— Die Schattenkonstruktion. 2 Tle. gr. Fol. Leipzig, J. M. Gebhardt. M. 3.50. 1. Eine Sammlung v. Aufgaben, nebst e. Anleitg. zur Schattenkonstruktion. Zum Gebrauche an techn. u. gewerbl. Lehranstalten, Realschulen etc. 4 Taf. m. 58 Aufgaben u. 1 Textheft. (gr. 8⁰. 24 S. m. 72 Holzschn.) 2. Aufl. M. 2.—. — 2. Aufgabensammlung f. architektonische Schattenlehre. Zum Gebrauch an techn. u. gewerbl. Lehranstalten. 6 Taf. m. 33 Aufgaben. 2. Aufl. M. 1.50.

Ward, J. Historic Ornament: Treatise on Decorative Art and Architectural Ornament. 8⁰. 317 Illustr., 428 p. London, Chapman. 7 sh. 6 d.

Weber, Mart. Die Kunst des Bildformers und Gipsgiessers. Eine leichtfassl. Darstellg. des Abformens u. Abgiessens plast. Gegenstände. 6. Aufl. v. Postbauinsp. Herm. Robrade. Mit 4 Abbildgn. gr. 8⁰. VIII, 74 S. Leipzig, B. F. Voigt. M. 1.50.

Wickhoff, F. Der zeitliche Wandel in Goethes Verhältnis zur Antike dargelegt am Faust. (Jahreshefte des Oesterr. Archäol. Instituts, I, 1898, S. 105.)

Wiederherstellungsverfahren, Ein neues, für Gemälde. (Technische Mitteilungen f. Malerei, XV, Nr. 1—2, S. 6.)

Zironi, Enr. L'arte del muratore e gli scavi e restauri di antichità e belle arti. Bologna. 8⁰. fig., p. 100, con 2 tavole e ritratto. L. 3.—.

Kunstgeschichte.

Académie royale. Tables générales des Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. 1772-1897. Bruxelles, Hayez, 1898. In-8⁰, VI-260 p.

Alcahalí, Barón de. Diccionario biográfico de artistas valencianos, por el Barón de Alcahalí: obra premiada en los Juegos florales de Lo Rat-Penat el ano 1894. Valencia. Impr. de Federico Domenech. 1897. En 4⁰. mayor, 444 págs. Librería de Murillo. 10 pesetas en Madrid y 10,75 en provincias.

Archaeological discussions. Summaries of original articles chiefly in recent periodicals. Byzantine and mediaeval art. Renaissance art. (American Journal of Archaeology, Second Series, V. I, 1897, 438 u. 450.)

Arco y Molinero, Angel del. Restos artísticos é inscripciones sepulcrales del monasterio de Poblet, por Angel del Arco y Molinero. Barcelona. Est. tip. de Vives y Susany. 1897. En 4.⁰, 39 páginas con un grabado en el texto. (No se vende.)

Armellini, Mariano. Lezioni di archeologia cristiana: opera postuma. Roma, tip. della Pace di Filippo Cuggiani, 1898. 8⁰ fig. p. XXVIIII, 655.

Arte, L', in Bergamo e l'accademia Carrara. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche edit., 1897. 8⁰ fig. p. 244 con due tavole. [1. Dragoni A., Ragioni di questa pubblicazione, 2. Mantovani G., Il conte Giacomo Carrara. 3. Frizzoni, G., Le gallerie dell' accademia Carrara in Bergamo. 4. Bignami V., L'accademia Carrara: note e reminiscenze di un antico allievo. 5. Odoni G.. La sede dell' accademia Carrara et del circolo artistico. 6. Dragoni A., Gaetano Donizzetti allievo dell' accademia di belle arti. Antonini G., L'espressione mimica del dolore in alcuni quadri dell' accademia Carrara. 8. Dragoni A., La danza Macabra del Boromini. 9. Monetti V., Giacomo Carrara. e la Cena di Leonardo. 10. Muzio V., L'architettura antica in Bergamo. 11. Giunti L., In arte libertas. 12. Caversazzi G., Notizia di Giovanni Carnevali, pittore. — Pubblicazione fatta a cura del circolo artistico di Bergamo e col concorso dell' Accademia nel I centenario della sua fondazione.]

Barbier de Montault, X. Les Chambres Borgia au Vatican. In-8⁰, 15 p. Arras, imprimerie Sueur-Charruey. [Extrait du journal le Prêtre (février 1898).]

— La généalogie du Crucifix du Trésor de Cherves, d'après ses congénères d'Angoulème et de Paris, au XIIIᵉ siècle. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 217.)

Beaurepaire, E. de. Rapport sur les travaux de la Société des antiquaires de Normandie pendant l'année 1896; par M. E. de Beaurepaire, secrétaire de la Société. In-8⁰, 30 p. et grav. Caen, imprimerie et librairie Delesques. 1897.

Beck. Kunstbeziehungen zwischen Schwaben und Tirol-Vorarlberg. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XV, 1897, Nr. 10, S. 145.)

Beer, Dr. Rudolf. Inventare aus dem Archivo del Palacio zu Madrid. Fortsetzung und Schluss. (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XIX, 1898, S. CXVII.)

Beltrami, arch. Luca. Soncino e Torre Pallavicina: memorie di storia e d'arte. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. degli Operai), 1898. 4⁰. p. 56, con sessantaquattro tavole. [I. Soncino. **1.** La rocca Sforzesca. 2. Casa Azzanelli, ora Viola. 3. S. Maria delle Grazie. 4. S. Giacomo, s. Paolo, ecc. — II. Torre Pallavicina. 1. Il palazzo del marchese Adalberto Pallavicino.]

Bénet, Armand. Artistes des XVIᵉ et XVIIᵉ siècles. Notes et documents

extraits de la comptabilité de la ville de Caen conservée aux archives communales. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 125.)

— Artistes d'Avranches, Bayeux, Cherbourg, Coutances, Saint-Lô, Valognes et Vire au XVIII e siècle, d'après les rôles de la capitulation conservés aux archives départementales du Calvados. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 156.)

— Notes sur les artistes caennais de la fin du XVII[e] siècle et du commencement du XVIII[e]. (Réunion des sociétés des baux-arts de départements, XXI, 1897, S. 149.)

Biais, E. Les grands amateurs angoumoisins. XV[e]–XVIII[e] siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 856.)

Bologna, Pietro. Artisti e cose d'arte e di storia pontremolesi. Firenze tip. G. Carnesecchi e figli, 1898. 8⁰. p. VII, 123.

Bonacci Brunamonti, Maria Alinda. Discorsi d'arte. Città di Castello, S. Lapi tip. edit., 1898. 16⁰. p. 201. L. 2. [1. Pietro Perugino e l' arte umbra. 2. Raffaello Sanzio, ossia dell' arte perfetta. 3. Giacomo Zanella e l' opera sua poetica. 4. Beatrice Portinari e l' idealità della donna nei canti d'amore in Italia. 5. Il duomo d' Orvieto e le cattedrali del medio evo.]

Bonnaffé, Edmond. Etudes sur la vie privée de la Renaissance. Gr. in-8⁰. Société française d'étitions d'art. fr. 5.—.

Boos, Heinr. Geschichte der rheinischen Städtekultur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart m. besond. Berücksicht. der Stadt Worms. Hrsg. im Auftrag v. Cornelius W. Frhrn. Heyl zu Herrnsheim. Mit Zeichngn. v. Jos. Sattler. 1–2. Bd. 2. Ausg. 4⁰. XXIV, 556 u. 43 S., XI. 574 S. Berlin, J. A. Stargardt. à M. 6.—; geb. M. 9.

Borghesi, S. e L. **Banchi.** Nuovi documenti per la storia dell' arte senese. Appendice alla Raccolta dei documenti pubblicata dal comm. Gaetano Milanesi, [con prefazione di A. Lisini]. Siena, Enrico Torrini edit., 1898. 8⁰. XIV, 702 p., con tavola e facsimile. L. 15.

Brinton, Selwyn. The Renaissance in Italian Art. (Sculpture and Painting.) A Handbook for Students and Travellers. In 3 Parts. Each Part Complete in itself. Illustrated, and with Separate Appendix and Index. Part. I. Cr. 8vo, p. 108. Simpkin. 2/6.

Brockhaus, Heinrich. Lob der Florentiner Kunstwelt: Gedicht des Ugolino Verini, mitgetheilt von H. B. (Festschrift zu Ehren des Kunsthistor. Instit. in Florenz, 1897, S. III.)

Broecker, M. v. Kunstgeschichte im Grundriss, kunstliebenden Laien zu Studium und Genuss. 3 Aufl. m. 71 Abbildgn. im Text. gr. 8⁰. X, 198 S. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. M. 3.—.

Bronner, Karl. Ravenna. Kunstdenkmäler und deren Stellung in der deutschen Kunstgeschichte. Programm des Realgymnasiums und Realschule zu Mainz, 1898. 8⁰. 43 S.

Büttgenbach, Frz. Die Geschichte des Kreuzes vor und nach Golgatha. 8⁰. IV, III, 94 S. m. Titelbild. Aachen, J. Schreiter. M. 1.50.

Burckhardt, Jac. Die Cultur der Renaissance in Italien. 6. Aufl. v. Ludw. Geiger. 2 Bde. gr. 8⁰. XII, 326 u. X, 335 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 10.—; in Leinw. kart. M. 12.—; geb. in Halbfrz. M. 14.—.

— The Civilisation of the Renascence of Italy. Authorised Translation by S. G. C. Middlemore. 4th ed. 8vo, p. 576. Swan Sonnenschein. 10/6.

Carabellese, Fr. Brevi ed elementari nozioni di storia dell' arte, compilate ad uso delle scuole secondarie. Trani, V. Vecchi tip. edit., 1897. 8⁰. p. XV, 134. L. 1.

Cavallucci, C. J. Manuale di storia dell' arte. Volume III (Il risorgimento in Italia). Firenze, succ. Le Monnier edit. (stab. tip. Fiorentino), 1898. 16⁰. p. XIV, 622. L. 3. [1. L'arte in Italia nel secolo XV. 2. L'arte in Italia nel secolo XVI. 3. Glossario alfabetico di voci tecniche.]

Croce, Benedetto. Scrittori della storia dell' arte Napoletana anteriori al De Dominici. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 17.)

— Il manoscritto di Camillo Tutini sulla Storia dell' arte napoletana. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 121.)

D. Kunsthistorische Regesten aus dem Stifte Klosterneuburg. (Monatsblatt d. Alterthums-Vereines zu Wien, V. Bd., S. 131.)

Damiani, Fel. Gugl. Su l'arte valtellinese e su Pietro Ligari: discorso [tenuto

il giorno 27 marzo 1898]. Pavia, tip. Popolare, 1898. 8°. p. 27. Cent. 50.

Didiot, Chanoine Jules. Observations sur l'imagerie religieuse et populaire en Russie. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 294.)

Dobbert, Eduard. Zur Geschichte der altchristlichen und der frühbyzantinischen Kunst. I. II. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 1 u. 95.)

Documenti, Nuovi, per la storia dell'arte senese, raccolti da **S. Borghesi** e **L. Banchi:** appendice alla Raccolta dei documenti pubblicata dal comm. Gaetano Milanesi [con prefazione di **A. Lisini**]. Siena, Enrico Torrini edit., 1898. 8°. p. xiij, 702, con tavola e facsimile. L. 15.

Du Jardin, Jules. L'art flamand. Les artistes anciens et modernes, leur vie et leurs œuvres. Reproduction des œuvres originales des maîtres; illustrations dans le texte par Josef Middeleer. Bruxelles, Arthur Boitte (imprimerie A. Lesigne). In-4°, illustré de dessins et de photogravures hors texte en teintes varriées. T. IV, livraisons 11—27. Chaque livraison fr. 1.—.

Fäh, Stiftsbiblioth. Dr. Adf. Grundriss der Geschichte der bildenden Künste. Mit 1 Titelbild, 27 Einschaltbildern u. 455 Illustr. im Texte. 8—10. (Schluss-) Lfg. Lex.-8°. XV u. S. 493—709. Freiburg i. B., Herder. à M. 1.25. Kplt. M. 12.50.

Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz. Dargebracht vom kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig 1897. F°. IV, 200 S. m. 35 Textillustr., 12 Heliograv. u. 10 Autotypie-Taf. Leipzig. A. G. Liebeskind. M. 26.—.

Filangieri di Candida, Antonio. Notizie e documenti per la storia dell'arte nel Napoletano. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 78, 93 u. 110.)

Flammermont, Jules. Les portraits de Marie-Antoinette. La Dauphine. La jeune Reine. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, S. 283; 1898, I, S. 183, 379.)

Fontaine, P. L'Art chrétien en Italie et ses merveilles. Première partie: Gênes, Pise, Rome. 416 pages avec grav. Deuxième partie: Naples, Orvieto, Assise, Pérouse, Florence, Sienne, Bologne, Padoue, Venise, Milan. 370 p. avec grav. In-8°. Lyon, impr. et libr. Vitte.

Friis, F. R. Bidrag til dansk Kunsthistorie. 4 Hefte. 64 Sider i 8. (Linds Eftf.) 1 Kr. 25 Oere.

Führer, Jos. Forschungen zur Sicilia sotteranea. (Abhandlungen der K. bayer. Akad. d. Wiss. Philos.-philol. Klasse, XX, 3.)

— Forschungen zur Sicilia sotteranea. (Mit Plänen, Sektionen und anderen Tafeln.) [Aus: „Abh. d. K. bayer. Akad. d. Wiss."] gr. 4°. 193 S. m. 14 Taf. München, G. Franz' Verl. in Komm. M. 12.—.

Gambirasio, Lu. Le corporazioni milanesi d'arti e mestieri nel medio evo. Siena, tip. arciv. s. Bernardino edit., 1897. 16°. p. 65.

Gayet, Al. L'Art Copte. (La Revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 49.)

Germain de Maidy, L. Notes d'archéologie chrétienne. Les Sept Joies de Notre-Dame. In-8°, 20 pages. Nancy, imp. et lib. Vagner. 1898. [Extrait de l'Espérance.]

Giacomo, S. di. Bonne Sforza a Naples. Étude sur les moeurs somptuaires italiennes au commencement du XVIe siècle. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, S. 409; 1898, I, S. 393.)

Giovanni, mons. Vinc. di. Apologetica e archeologia cristiana: conferenze, discorsi e note. Palermo, Alberto Reber edit. (scuola tip. del Boccone del povero), 1897. 16°. p. 430. L. 5.

Goyau, Geo., Andr. **Pératé,** Paul **Fabre.** Der Vatikan. Die Päpste und die Civilisation. Die oberste Leitung der Kirche. Mit e. Einleitg. v. Sr. Emin. Kard. Bischof Bourret u. e. Nachwort v. dem Vicomte E. Melch. de Vogüé. Aus dem Franz. v. Karl Muth. Mit 482 Autotypien, 10 Lichtdr.-Beilagen u. 1 Lichtdr.-Portr. Sr. Heil. Leo XIII. nach F. Gaillard. (In 24 Hftn.) 1. Hft. gr. Lex.-8°. (XI u. S. 1—32.) Einsiedeln, Verlagsanstalt Benziger & Co. M. 1.—.

Grandidier. Nouvelles œuvres inédites. (Vol. II.) Fragments d'une Alsatia litterata ou dictionnaire biographique des littérateurs et artistes alsaciens. gr. 8°. XV, 625 S. Colmar, H. Hüffel. M. 6.—.

Grisar, Prof. Hartm., S. J. Geschichte Roms u. der Päpste im Mittelalter. Mit besond. Berücksicht. v. Cultur u. Kunst nach den Quellen dargestellt. (In 6 Bdn.) 1. Bd. Rom beim Ausgang

der antiken Welt. Nach den schriftl. Quellen u. den Monumenten. Mit vielen histor. Abbildgn. u. Plänen. (In ca. 15 Lfgn.) 1. Lfg. Lex.-8⁰. (X u. S. 1—64.) Freiburg i. B., Herder. M. 1.60.

Gurlitt, Cornelius. Kunstgeschichte. (Jahresberichte f. neuere deutsche Literaturgeschichte, 6. Bd., 3. Abth.)

Hasenclever, Stadtpfr. Dr. Adf. Aus Geschichte u. Kunst des Christentums. Abhandlungen zur Belehrg. f. gebildete Gemeindeglieder. 2. (Schluss-) Reihe. 8⁰. (IV, 194 S.) Berlin, C. A. Schwetschke & Sohn. M. 2.—.

Heinrichs, R. Die Aufhebung des Magdeburger Domschatzes durch den Administrator Christian Wilhelm von Brandenburg im Jahre 1630. gr. 8⁰. 26 S. Cleve, F. Boos. M. —.75.

Heyck, Ed. Kaiser Maximilian I. (= Monographien zur Weltgeschichte, V.) 128 S. mit 4 Kunstbeilagen u. 142 authent. Abbildungen. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Hirth's, Geo., Formenschatz. Eine Quelle der Belehrg. u. Anreg. f. Künstler u. Gewerbetreibende, wie f. alle Freunde stylvoller Schönheit aus den Werken der besten Meister aller Zeiten u. Völker. 22. Jahrg. 1898. 12 Hfte. gr. 4⁰. (1. Hft. 16 Taf. in Fksm.-Dr.) München, G. Hirth. à M. 1.25.

Hoffmann, Stadtbaur. Ludw. Über das Studium u. die Arbeitsweise d. Meister der italienischen Renaissance. Festrede. [Aus: „Centralbl. d. Bauverwltg."] Lex. 8⁰. 12 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. —.50.

Hohenzollern - Jahrbuch. Forschungen u. Abbildgn. zur Geschichte d. Hohenzollern in Brandenburg-Preussen, hrsg. v. Paul Seidel. 1. Jahrg. 1897. F⁰. VIII, 203 S. m. 87 Text- u. 27 Vollbildern. Leipzig, Giesecke & Devrient. M. 20.—.

Hymans, Henri. Une phase de l'histoire de l'art en Chine. (Académie Royale d'archéologie de Belgique, Bulletin, 5me série des Annales, II, 1898, S. 55.)

Jacobsen, Emil. Die Handzeichnungen der „Uffizien" in ihren Beziehungen zu Gemälden, Sculpturen und Gebäuden in Florenz. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 263.)

Iconografía cristiana. „El nimbo como característica; el Padre eterno; Cristo como símbolo. — Cristo glorioso. — Cristo bajo la forma histórica. — La Trinidad. — La Santísima Virgen. — Los Angeles y el Diablo. — Patriarcas, Profetas, Apóstoles. — Evangelistas. — Santos y mártires. — Personificación de vicios y virtudes. Con 25 grabados. Madrid. Est. tip. de Felipe Marqués. S. a. (1897.) En 12⁰., 80 páginas. — 1 y 1.25. [Biblioteca popular de arte. Tome XXVI.]

Joseph, D. Université nouvelle de Bruxelles. Faculté de philosophie et lettres. Bibliographie de l'histoire de l'art de la première renaissance (Trecento et Quattrocento) en Italie. Abrégé, par le docteur D. J., professeur d'archéologie et d'histoire de l'art à la faculté de philosophie et lettres de l'Université nouvelle de Bruxelles. Bruxelles, Vve Ferd. Larcier, 1898. In-8⁰, 65 p. 2 fr.

Justi, Carl. Winckelmann u. seine Zeitgenossen. 2. Aufl. 1. Bd. Winckelmann in Deutschland. gr. 8⁰. VI, 429 S. m. 1 Bildnis. Leipzig, F. C. W. Vogel. M. 12.—; geb. M. 14.50.

Kaufmann, Karl Maria. Die Fortschritte der monumentalen Theologie auf dem Gebiete christl. - archäologisch. Forschung. (Der Katholik, 3. Folge, 16. Bd., 1897, November-December.)

Kern, Prof. Otto. Bei den Mönchen auf dem Athos. (= Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftl. Vorträge, hrsg. v. R. Virchow, 293.) 27 S. gr. 8⁰. Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei. M. —.75.

Knackfuss, H., u. Max Gg. **Zimmermann.** Allgemeine Kunstgeschichte. Mit üb. 1000 Abbildgn. 5. Abtlg. Lex. 8⁰. Bielefeld, Velhagen & Klasing. (5. II. Bd. Gotik u. Renaissance v. H. Knackfuss. 128 S.) M. 2.—.

Kowalewski, Gust. Geschichte d. Hamburgisch. Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe. (Patriotische Gesellschaft.) Gestiftet im J. 1765. Im Auftrage der Gesellschaft verf. 4⁰. IV, 250 u. XIV S. m. 26 Bildern. Hamburg, H. Seippel in Komm. M. 15.—.

Kraus, Franz Xaver. Litteraturbericht. Christliche Archäologie 1896—1897. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 122 u. 203.)

— Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältniss zur Kunst und zur Politik. Lex.-8⁰. XII, 792 S. m. 81 Illustr. Berlin, G. Grote. M. 28.—; geb. M. 32.—.

— Geschichte der christlichen Kunst

2. Bd. Die Kunst des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit. 1. Abth. Mittelalter. Mit Titelbild in Heliograv. u. 306 Abbildgn. im Texte. Lex.-⁰. XI, 512 S. Freiburg i. B., Herder. M. 14.—.

Kuhn, A. Kunst-Geschichte. 12., 13. und 14. Lfg. Einsiedeln, Verlags-Anstalt Benziger. à M. 2.—.

Kunstgeschichte in Bildern. Systematische Darstellg. d. Entwicklg. d. bild. Kunst vom klass. Altertum bis zum Ende des 18. Jahrh. III. Abtlg.: Die Renaissance in Italien, bearb. v. Prof. G. Dehio. 110 Taf. (In 7 Lfgn.) 1. Lfg. Fol. (16 Taf.) Leipzig, E. A. Seemann. M. 1.50.

Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. österr. Museums f. Kunst u. Industrie. Hrsg. u. red. von A. v. Scala. 1. Jahrgang. 1898. 12 Hefte. gr. 4⁰. (Probeheft 32 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf.) Wien, Artaria & Co. M. 20.—; einzelne Hefte M. 2.—; Probeheft M. —.50.

Kurth, Jul. Die christliche Kunst unter Gregor dem Grossen. Eine archäologische Untersuchung. Inaug.-Diss. Heidelberg, 1897. 8⁰. 76 S. u. Taf.

Lambl, Hans. Aus Böhmens Kunstleben unter Karl IV. (Oesterreichisch-Ungarische Revue, XXIV. Bd., 1–2. Heft.)

Lamprecht, Karl. Das deutsche Porträt bis auf Holbein und Dürer. (Das Museum, III, S. 21.)

Lanzi, Luigi. Contributo alla iconografia francescana. (L'Umbria, Rivista d'arte e letteratura, anno I, Perugia, 10 giugno 1898, N. 10—11.)

Leistle, Dav. Wissenschaftliche und künstlerische Strebsamkeit im St. Magnusstifte zu Füssen. 9–11. (Studien u. Mittheilungen aus d. Benedictiner- u. d. Cistercienser-Orden, 18. Jahrg., 3—4. Heft; 19. Jahrg., 1. Heft.)

Le Nordez. Jeanne d'Arc racontée par l'image, d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres; par Mgr Le Nordez. In-4⁰, IV, 404 p. et grav. dans le texte et hors texte. Paris, imp. Lahure; lib. Hachette et Cᵉ. 20 fr.

Lex, L. Gabriel François Moreau, évêque de Mâcon (1763—1790), ami des arts et collectionneur, protecteur de Prud'hon. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 606.)

Locati, Lu. Breve compendio di storia delle belle arti in Italia dalle origini fino ai giorni nostri. Volume I (Pittura). Torino, tip. Salesiana edit., 1897. 8⁰. fig. p. (2), 388.

Marcheix, Lucien. Un Parisien à Rome et à Naples en 1632, d'après un manuscrit inédit de J. J. Bouchard; par L. M., sous-bibliothécaire à l'Ecole des beaux-arts. Grand in-8⁰, 191 p. avec grav. Châteaudun, imp. de la Société typographique. Paris, libr. E. Leroux; bureaux de l'Artiste, 14, quai des Orfèvres.

Marcks, Prof. Erich. Königin Elisabeth von England und ihre Zeit. (= Monographien z. Weltgeschichte, hrsg. von Ed. Heyck, II.) gr. 8⁰. 131 S. m. 4 Kunstbeilagen u. 110 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Mascart, E. L'arc-en-ciel dans l'art. (La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 213.)

Maxe-Werly, L. Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et des artistes dans le Barrois antérieurement à l'époque de la Renaissance. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 997; 1898, S. 786.)

Meisterwerke der christlichen Kunst. 2. Sammlg. 3. Aufl. Fol. (21 Holzschn.-Taf.) Leipzig, J. J. Weber. M. 2.—; Kartonmappe dazu M. 1.—; Leinw.-Mappe M. 3.—.

Migeon, Gaston. L'art du XVIIIᵉ siècle français au Musée du Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 463.)

Miscellanea cassinese, ossia nuovi contributi alla storia, alle scienze e arti religiose, raccolti e illustrati per cura dei pp. benedettini di Montecassino. Anno I (1897), parte I, fasc. 1, e parte II, fasc. 1. Montecassino, tip. di Montecassino, 1897. 8⁰. p. 184, con prospetto e tre facsimili.

Mitius, Dr. Otto. Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums. (= Archäologische Studien zum christlichen Altertum u. Mittelalter, hrsg. v. Johs. Ficker. 4. Heft.) gr. 8⁰. VII, 114 S. Mit 2 Taf. u. 3 Abbildgn. im Text. Freiburg i. B., J. C. B. Mohr. M. 3.60.

Müntz, Eugène. Les Arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III 1484—1503). Recueil de documents inédits ou peu connus, publié par Eugène Müntz, membre de l'Institut, conservateur des collections de l'Ecole des beaux-arts. Ouvrage accompagné

de 10 planches tirées à part et de 94 gravures dans le texte. In-4⁰, 307 p. Angers, imp. Burdin. Paris, lib. Leroux. [Fondation Eugène Piot.]

Neuenstein, Karl Frhr. v. Die Grafen v. Eberstein in Schwaben. Mit Abbildgn. vieler Wappen, Siegel und Denkmäler. (1. Bd.) gr. 8⁰. VII, 187 S. m. 9 Taf. Karlsruhe, G. Braun. M. 5.—.

Obernitz, Dr. W. v. Vasaris allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei. gr. 8⁰. IV, 202 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 4.50.

Oppermann, T. Kunst og Liv i Nederlandene fra 1400 til 1700. 166 Sider i 8. Frimodt. 3 Kr.

Orsi, Paolo. Di alcuni ipogei cristiani a Siracusa. (Römische Quartalschrift, XI, 1897, S. 475.)

Otte, D. Heinr. Archäologischer Katechismus. Kurzer Unterricht in der kirchl. Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. 3. Aufl. v. Dr. Heinr. Bergner. gr. 8⁰. VIII, 152 S. m. 137 Abbildgn. Leipzig, Ch. H. Tauchnitz. M. 3.—.

Pasolini, Pier Desiderio. Caterina Sforza: nuovi documenti. Roma. 8⁰. 152 p. L. 5.—.

Philippi, Adf. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. Nr. 5 u. 6. Die Kunst der Renaissance in Italien. (Nr. 5. 4. Buch: Die Hochrenaissance 2. u. 3. Michelangelo u. Raffael. VIII u. S. 513—668 m. 96 Abbildgn. u. 1 Lichtdr. M. 3.—.) (Nr. 6. 5. Buch: Tizian, Correggio u. das Ende der Renaissance. VIII u. S. 669—814 m. 69 Abbildgn. M. 3.—.) gr. 8⁰. Leipzig, E. A. Seemann.

Ponsonailhe, Charles. Les Saints par les grands maîtres. Hagiographie et Iconographie du saint de chaque jour. In-4⁰, VIII, 415 p. avec grav. Tours, impr. Mame; libr. Mame et fils. [Bibliothèque illustrée.]

Pulszky, Ferencz. Magyarország Archaeologiája. [Ungarns Archaeologie.] Bd. 1—2. Gr.-8⁰, 342, 376 S. Budapest, „Pallas" Verlag, 1897.

Redin, E. K. — Th. Buslaew. Uebersicht seiner Werke über Geschichte und Archäologie der Kunst. Charkow, 1898. 8⁰. 39 S. [In russischer Sprache.]

Reiter. Marianische Symbole. Beitrag zur christlichen Ikonographie. (Archiv f. christl. Kunst, 1898, S. 38.)

Revue nouvelle. Mensuelle d'art, de littérature et de science. 1re année, 1898-1899. Direction et administration: Albert Berthel, 105, avenue des Saisons (imprimerie P.-L. Molitor), à Bruxelles. In-8⁰. Par an, 3.—. Le n⁰ 1 porte la date de mai 1898.

Riegel, Herm. Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens. Mit 40 Abbildgn. auf 38 (Lichtdr.-) Taf. gr. 4⁰. VIII, 247 S. Dresden, W. Hoffmann.

Rossi, Girolamo. Inventario d'una chiesa pievana del XV secolo. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 53.)

Rossi, G. Nitto di. Una risposta ad Emilio Bertaux intorno alla pretesa influenza dell' arte francese nella Puglia ai tempi di Federico II. (Napoli nobilissima, VII, 1898, S. 129.)

Salazar, Lorenzo. Documenti inediti intorno ad artisti Napolitani. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 90.)

Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, hrsg. v. Rud. Virchow. 293. Hft. gr. 8⁰. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei. 293. Kern, Prof. Otto: Bei den Mönchen auf dem Athos. (27 S.) M. —.75.

Schlosser, Julius v. Die Kunst am Hofe Alfonsos I. Vortrag. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 123.)

Schmid, W. M. Modellstudium in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 55.)

Schön, Theodor. Zur Kunstgeschichte des Klosters Lorch. (Archiv f. christliche Kunst, 1898, S. 2.)

Schultz, A. Geschichte der bildenden Künste. 19—21. Lfg. Berlin, Histor. Verl. Baumgärtel. à M. 2.—.

Seemann's Wandbilder. Meisterwerke der bild. Kunst, Baukunst, Bildnerei, Malerei, in 100 Wandbildern (in Lichtdr.). Mit Text von Dr. Geo. Warnecke. 9. Lfg. 10 Taf. à 46×68 cm. Leipzig, E. A. Seemann. M. 15. —; auf Pappe u. lackirt M. 25.—.

Sertillanges, A. D. L'Art chrétien, courte conférence prononcée dans la chapelle des RR. PP. Dominicains, pour l'inauguration du Christ colossal de James Tissot, par A. D. Sertillanges, des Frères prêcheurs. In-8⁰, 16 p. Paris, imprim. Levé; aux bureaux de la Revue thomiste, 222, rue du Faubourg-Saint-Honoré.

Springer, Ant. Handbuch der Kunstgeschichte. I. Das Altertum. 5. Aufl. v. Adf. Michaelis. Mit 497 Abbildgn. im Text u. 2. Farbendr. 4⁰. (VIII, 288 S.)

Leipzig, E. A. Seemann. M. 5.50; geb. in Leinw. M. 6.—.

— Handbuch der Kunstgeschichte. 5. Aufl. der Grundzüge der Kunstgeschichte. II. Das Mittelalter. Mit 376 Abbildgn. im Text u. 6. Farbendr. 4⁰. (VII, 288 S.) Leipzig, E. A. Seemann. M. 4.50; geb. in Leinw. M. 5.—.

Steinmann, Ernst. Das Testament des Moses. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 177.)

Stil, der, in den bildenden Künsten u. Gewerben. Hrsg. v. Geo. Hirth. I. Serie: Der schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten. (In 42 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰. (Altertum, bearb. v. Dr. Heinr. Bulle, S. 1—6 m. Abbildgn. u. 12 Taf.) München, G. Hirth. M. 1.—.

Tanfani Centofanti, L. Notizie di artisti tratte dai documenti pisani. Pisa, Enrico Spoerri edit. (tip. Galileiana), 1898. 8⁰. p. vii, 582. L. 12.—.

Terra, Nella, di Bari: ricordi di arte medioevale pubblicati a cura del comitato per la mostra di arte pugliese alla esposizione di Torino. Trani, V. Vecchi tip. edit., 1898. 4⁰ fig. p. 70. L. 2.—.

Vaissier, Alfred. Antiquités burgondes au musée d'archéologie de Besançon. Petit in-8⁰, 8 p. et 3 planches. Besançon, imp. Dodivers.

Valabrègue, Antony, Les Princesses artistes. In-12, 143 p. avec grav. Tours, imprim. Mame; librairie Mame et fils.

Verneuil, P. Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs. Petit in-4⁰ à 2 col., VII. 196 pages. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, librairie H. Laurens. 6 fr.

Volkmann, Ludwig, Iconografia Dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur Göttlichen Komödie. Lex.-8⁰. VIII, 179 S. m. 4 Abbildgn. u. 17 Taf. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 10.—; geb. M. 12.—.

Voltelini, Dr. Hans von. Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- u. Staats-Archiv zu Wien. Nachträge u. Fortsetzungen. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XIX, 1898, S. I.)

Wastler, Reg.-R. Prof. Jos. Das Kunstleben am Hofe zu Graz unter den Herzogen v. Steiermark, den Erzherzogen Karl u. Ferdinand. gr. 8⁰. (IV, 247 S.) Graz, (Leuschner & Lubensky). M. 4.—.

Wauters, A. J., u. Dr. D. **Joseph,** Proff. Synoptische Tabellen der Meister der neueren Kunst. XIII—XIX. Jahrh. gr. Fol. (4 S.) Berlin, G. Siemens. In Enveloppe M. 1.50; einseitig bedruckt, auf 2 Blättern M. 2.—.

Wickhoff, Franz. Ueber die historische Einheitlichkeit der gesammten Kunstentwickelung. 8⁰. 11 S. Innsbruck, Druck der Wagner'schen Universitäts-Buchdruckerei. — Im Selbstverlage, 1898. [Sonderabdruck aus den „Festgaben für Büdinger".]

Yriarte, Charles. The Camerino of Isabelle d'Este, Marquise de Mantua. (The Art Journal, 1898, S. 41, 102.)

Architektur.

Abteien u. Klöster in Oesterreich. Heliogravuren nach Naturaufnahmen v. Otto Schmidt. Text v. P. Cölest. Wolfsgruber. 1. Lfg. gr. Fol. (6 Bl.) Wien, F. A. Heck. M. 8.—.

Adamy, weil. Prof. Mus.-Insp. Dr. R. Die ehemalige frühromanische Centralkirche des Stiftes Sanct Peter zu Wimpfen im Thal. Im Auftrage des histor. Vereins f. das Grossherzogth. Hessen untersucht u. beschrieben unter Mitwirkg. v. Reg.-Baumstr. Edward Wagner. gr. Fol. 31 S. m. 23 Abbildgn. u. 4 Taf. Darmstadt, A. Bergsträsser in Komm. M. 6.—.

Addleshaw, Percy. The Cathedral Church of Exeter: A Description of its Fabric and a Brief History of the Episcopal See. (Bell's Cathedral Series.) Illust. Cr. 8vo. pp. X, 112. G. Bell.

Adler, wirkl. Geh. Ob.-Baur. F. Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des preussischen Staates. 12. (Schluss-) Hft. gr. Fol. (7. Kpfr.-Taf. m. illustr. Text, 2. Bd. VIII u. S. 25—130.) Berlin, W. Ernst & Sohn M. 20.—.

Agnelli, Pietro. Osservazioni sulla chiesa e coro di s. Sisto in risposta al signor don Cesare Antonietti. Piacenza, tip. Marchesotti e Porta. 1897. 8⁰. p. 15.

Arbós y Tremanti, F., y **Rada y Delgado,** J. de D. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública por el Ilmo. Sr. D. F. A. y T. el día 12 de Junio de 1898. Contestación del Excmo. Sr. D. J, de D.

de la R. y D. Madrid. Est. tip. de la Viuda é Hijos de M. Tello. 1898. En 4°. mayor, 56 p. 2 y 2. 25. [Tema: Transformaciones más culminantes de la Arquitectura cristiana.]

Architectes lyonnais. Charvet. In-8°, 8 p. Bar-le-Duc, imp. Comte-Jacquet.

Architecture, L', du vieil Anvers. Bruxelles, Ed. Lyon-Claesen. Album de 20 planches en héliogravure, en portefeuille. In-folio. 20 fr.

Architettura, L', nella storia e nella pratica (seguito alle Costruzioni civili di G. A. Breymann). Volume I-II, fasc. 52-66. Milano, stab. tip. dell' antica casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1897—98. 4° fig. L. 2 il fascicolo.

Arens, Franz. Das Essener Siechenhaus und seine Capelle. (Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen, 18. Heft.)

Aubert, Joseph. Notions d'histoire de l'art appliquées à l'architecture; par Joseph Aubert, professeur de dessin au collège Rollin. In-4°, 44 p. avec grav. Paris, impr. Capiomont et Ce; libr. Colin et Ce.

Auflleger, Archit., Otto. Mittelalterliche Kunstdenkmale Bambergs. Der Dom zu Bamberg, photographisch aufgenommen v. A. Mit geschichtl. Einleitung v. Priv.-Doc. Dr. Art. Weese. (In 2 Abtlgn.) 1. Abtlg. F°. (30 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text.) München, L. Werner. In Mappe M. 30.—.

Aufnahmen von Bauwerken nach dem Messbild-Verfahren. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 345.)

Augé de Lassus, L. Le château de Kernuz. (L'ami des monuments, 1898, S. 7.)

— Nécessité de la sauvegarde de l'hôtel Lauzun (Ile Saint-Louis à Paris). (L'ami des monuments, 1898, S. 67.)

Bach, Baudir. Prof. C. Abhandlungen und Berichte. Aus Anlass der Feier des 20jähr. Bestehens des württemberg. Bezirksvereines deutscher Ingenieure zusammengestellt u. diesem gewidmet. gr. 4°, VII, 297 S. m. Abbildgn. u. 14 Taf. Stuttgart, A. Bergsträsser. Kart. M. 36.—.

Bach, Max. Ein Grabsteinfund im Ulmer Münster. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 326.)

— Grabsteinfund im Münster zu Ulm. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 285.)

— Zur Baugeschichte von St. Sebald in Nürnberg. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 407.)

Bacile, Filipo. Castelli di Terra d'Otranto. — Il castello di Corigliano. (Napoli nobilissima, vol. VI, 1897, S. 153.)

Ballu, Albert. Le Monastère byzantin de Tébessa. F°, avec 14 planches doubles. Leroux. Fr. 50.—.

(**Balmer**), J. Ueber Baugeschichte und Schicksale der Luzerner Hofkirche. (Vaterland, 1898, No. 51—53, 4. bis 6. März.)

Bancalari, Gust. Forschungen u. Studien über das Haus. II. Gegensätze des „oberdeutschen" Typus u. der ländl. Häuser Frankreichs. [Aus: „Mittheilgn. d. anthropolog. Gesellsch. in Wien".] gr. 4°. (17 S. m. 19 Abbild.) Wien (A. Hölder). M. 1.50.

Barbaud, R. La Charente monumentale. Notice archéologique sur l'église abbatiale Notre-Dame de Chastres, près Cognac, précédée d'une étude générale zur l'abbaye et suivie d'un projet de restauration par Raymond Barbaud, architecte. In-8°, 45 p. et 9 pl., avec plans et dessins dans le texte. Montluçon, imp. Herbin. Angoulême, libr. Coquemard. Paris, librairie Gastinger.

Baudenkmale, die, in der Pfalz, gesammelt u. herausg. v. der pfälz. Kreisgesellschaft des bayer. Architecten- u. Ingenieur-Vereins. (26. u. 27. Lfg.) 4. Bd.. 3. u. 4. Lfg. 4°. (4. Bd. S. 83 bis 142 u. 5. Bd. S. 204—229 m. Abbildgn.) Ludwigshafen (A. Lauterborn). à M. 2.—.

Bauernhäuser, die, der Rheinprovinz. (Deutsche Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 182.)

Baukunst, die, herausg. v. R. Borrmann & R. Graul. 3. Franz Pascha: Die Grab-Moschee des Sultans Kait-Bai. (12 S. mit Abbildgn. und 8 Taf.) — 4. Holtzinger, Prof. Heinr.: Altchristliche Basiliken in Rom und Ravenna. (12 S. m. Abbildgn. u. 8 Taf.) — 6. Pauli, Gust.: Das Rathaus zu Bremen. (18 S. m. Abbildgn. u. 7 Taf.) — 7. Renard, Edm.: Die Schlösser zu Würzburg u. Bruchsal. (20 S. m. Abbild. u. 8 Taf.) — 8. Schumann, Dr. Paul: Der Dom zu Pisa. (18 S. m. 9 Taf.) — 9. Schaefer, Dr. K.: Die Kathedrale v. Reims. (18 S. m. 18 Fig. u. 8 Taf.) Fol. Berlin, W. Spemann. à M. 3.—.

Baukunst, die, Spaniens, dargestellt in ihren hervorragendsten Werken. (10. Lfg.) Nachtrag. Aufnahmen nach Aus-

wahl v. D. Pedro de Madrazo. Text der deutschen Ausg. v. Cornel. Gurlitt. Text der span. Ausg. v. M. 2. Lfg. gr. Fol. (37 Lichtdr.-Taf. m. IV, 8 S. illustr. Text.) Dresden. Gilbers. In Halbleinw.-Mappe Einzelpr. M. 30—; Subskr.-Pr. bis 1. VII. M. 25—.

Bauten, Basler, des XVIII. Jahrhunderts, herausgegeben vom Ingenieur- und Architektenverein Basel zur 37. Jahresversammlung des Schweiz. Ingenieur- und Architektenvereins am 26. und 27. September 1897 in Basel. Dem Andenken Jakob Burckhardts gewidmet.

—, Mittelalterliche, Regensburgs. (Correspondenzblatt d. Gesammtvereins d. deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 46. Jahrg., Nr. 7 u. 8.)

Bayle, G. Notes historiques sur l'église de Saint-Pierre d'Avignon; par G. Bayle. In-8⁰, 89 p. et grav. Avignon, impr. et libr. Seguin. (1897.)

Beaumont, Charles de. Documents nouveaux sur Pierre Vigné de Vigny, architecte. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 720.)

Bedolini, Giovanni. La chiesa di S. Bernardino in Caravaggio. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 172 u. 179.)

Behr, A. v. Goslars Baudenkmäler. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1897, 10; 1898, No. 1, S. 3; No. 4, S. 26; No. 7, S. 50.)

Beissel, St. Die Gemächer des Papstes Alexander VI. im vatik. Palaste. (Stimmen aus Maria-Laach, 1897, 10.)

Beltrami, Luca. Ii Castello di Milano. (Rivista d'Italia, anno I, fasc. V, 15. Mai 1898, S. 63.)

Benoit-Lévy, E. Les styles en architecture. L'architecture religieuse. In-16⁰. Société française d'éditions d'art. Fr. —.75. [Fait partie de la Petite bibliothèque de vulgarisation artistique.]

Bernich, Ettore. L'arte in Puglia. — Il campanile della basilica di S. Michele sul Monte Gargano. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 20.)

Bertaux, E. Castel del Monte et les architectes français de l'empereur Frédéric II; par M. Emile Bertaux, ancien membre de l'Ecole française de Rome. In-8⁰, 20 p. Paris, Imprim. nationale. [Extrait des Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.]

Bertoglio-Pisani, Conte Napoleone. Antica chiesa e pitture di Conigo. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 170.)

Beyer, A. Der „grüne Hut" des Königlichen Schlosses in Berlin, ein Rest der alten kölnischen Befestigung. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVII, 1897, S. 505.)

Bippen, W. v. Zur Bremischen Baugeschichte. (Hansische Geschichtsblätter, Jahrgang 1896.)

Blomfielt, Réginald. A History of Renaissance Architecture in England, 1500—1800. 2 vols. Super royal 8vo. pp. 462. G. Bell. 50.

Boeheim, W. Die Veste Engelstein. (Monatsblatt d. Alterthums-Vereins zu Wien, V. Bd. S. 145.)

Boggio, can. T. G. Notizie storiche sulla chiesa di s. Uldarico, con un cenno sulle parrocchie di s. Pietro e s. Donato. Ivrea, tip. Antonio Tomatis, 1897. 8⁰. p. 27.

Boidi-Trotti, Gius. A. Corso teorico-pratico di architettura civile ossia il Vignola degli studenti, contenente i cinque ordini di Giacomo Barozzi confrontati cogli antichi e moderni, arricchito di nozioni storiche ed osservazioni estetiche sui medesimi, problemi, ed altri esempi ed esercizi d'applicazioni, ad uso degli studenti d'architettura nelle scuole d'applicazione degli ingegneri, architetti, accademie di belle arti, instituti tecnici e scuole di disegno diurne e serali. Parte I (Studio degli ordini architettonici). Terza edizione. Torino, tip. G. Candeletti, 1897. 4⁰ fig. p. viij, 163.

Bonno. L'église Saint-Pierre de Provins, d'après un inventaire inédit de 1782; par l'abbé B. In-8⁰, 7 p. Paris, Impr. nationale. 1898. [Extrait du Bulletin archéologique, 1897.]

Book of Glasgow Cathedral, The. A History and Description. Edited by George Eyre-Todd. With Special Chapters written by Archbishop Eyre, J. F. S. Gordon, P. M'Adam Muir, John Honeyman, James Paton, A. H. Millar and Stephen Adam. Illustrated by David Small. Herbert Railton, J. A. Duncan, and others. 4to, pp. XII-454. Morison Bros. (Glasgow).

Borrmann, Reg.-Baumstr. Direct.-Assist. Rich. Die Keramik in der Baukunst. (=Handbuch der Architektur. Unter Mitwirkg. v. Fachgenossen, hrsg. v. Proff. Oberbaudir. Dr. Jos. Durm,

Geh. Reg.-R. Herm. Ende ... 1. Thl.: Allgemeine Hochbaukunde, 4. Bd. Lex. 8⁰, VI, 152 S. m. 85 in den Text eingedr. Abbildgn. M. 8.—.

Bossebœuf, L. Un maître de l'œuvre du Mont-Saint-Michel au XVIIe siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 344.)

Bouillet. A. Les Eglises paroissiales de Paris. Monographies illustrées par M. l'abbé A. Bouillet. Photographie et gravure de Ch. G. Petit. No. 1: Notre-Dame. In-8⁰, 16 p. Paris, imprim, Fontaine; libr. de la France illustrée. 1 fr.

Braun, Josef. Der Dom zu Speyer. (Stimmen aus Maria-Laach, 1898, 6. Heft.)

Bregante, ing. G. Progetto di restauro del Palazzo di s. Giorgio in Genova e sua destinazione a borsa di commercio. Genova, stab. tip. Armanino, 1898. 16⁰ obl. p. 21, con quattordici tavole.

Brehmer, Dr. W. Beiträge zu einer Baugeschichte Lübecks. 4. Heft. Die Befestigungswerke Lübecks. [Aus: „Ztschr. des Vereins für lübeck. Geschichte etc."] gr. 8⁰. (158 S. m. Abbildgn. u. 8 Taf.) Lübeck, E. Schmersahl Nachf. M. 3.—.

Broillet, Fr. Ancienne maison Mossu à Charmey. (Fribourg artistique, 1897, 4.)

Buckmaster, Martin A. Elementary Architecture for Schools, Art Students and General Readers. With 38 Full-page Illustrations. Gr. 8vo, pp. VIII, 144. Clarendon Press. 4/6.

Buehlmann, Archit. Prof. J. The architecture of classical antiquity and of the renaissance. 78 plates in 3 parts with descriptive text, translated from the German of the 2. (revised and enlarged) ed. by G. A. Greene. gr. Fol. (III, 26, 14 u. 13 S.) Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 48.—.

Bünker, J. R. Das Bauernhaus in der östlichen Mittelsteiermark u. in benachbarten Gebieten. [Aus: „Mittheilgn. d. anthropolog. Gesellsch. in Wien".] gr. 4⁰. (79 S. m. 56 Abbildgn.) Wien, (A. Hölder). M. 5.—.

Buls, Bürgermstr. Abg. Ch. Ästhetik der Städte, 2. Aufl. Übers. v. Ph. Schäfer. gr. 8⁰. (X, 44 S.) Giessen, E. Roth. M. 1.—.

Capitals, Some, in Lincolnshire Bell Towers. (The Builder, LXXV, 1898, S. 117.)

Carabellese, Francesco. Il duomo di Bari e il „Codice diplomatico Barese". (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 13 u. 25.)

Caratelli, Paolo. Pienza. La chiesa di S. Francesco. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 110, 120.)

Casa, La, Bagatti Valsecchi al no 7 della via di S. Spirito in Milano: [tavole rappresentanti i disegni riprodotti dal vero colla eliotipia a cura dell'architetto Diego Brioschi]. Milano, tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C., 1898. F⁰. p. 8, con cinquanta-cette tavole.

Castel del Monte en Pouille et les architectes français de l'empereur Frédéric II. (Bulletin monumental, 7e série, II, 1897, S. 492.)

Castellani, G. Palazzo Malatestiano in Fano. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, anno I, 1898, S. 133.)

Cathedrals, Abbeys and Churches of England and Wales. Edit. by the Rev. Prof. T. G. Bonney. Cheap Serial Issue, Part I. To be Completed in 14 Monthly Parts. Illust. Imp. 8vo, pp. 64. Cassell. 6 d.

Ceci, Giuseppe. Il palazzo dei Sanseverino Principi di Salerno. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 81.)

Cercle archéologique de la ville et de l'ancien pays de Termonde. Publications extraordinaires, n⁰ VIII: L'église collégiale Notre-Dame à Termonde et son ancien obituaire, par Alph. de Vlaminck. Tome II. Bruxelles, imprimerie G.-J. Huysmans, 1898. In-8⁰, XXIV-329 p. (10 fr.)

Chabeuf, Henri. L'église de Rouvres (Côte-d'Or). (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 104.)

— Piscine dans l'église cathédrale Saint-Bénigne de Dijon. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 379.)

Chambon, Félix. Note sur l'église Sainte-Martine de Pont-du-Château (Puy-de-Dôme); par F. C., bibliothécaire à l'Université de Paris. In 8⁰, 14 p. Caen, impr. et libr. Delesques, 1898. [Extrait du Compte rendu du soixante-deuxième congrès archéologique de France, tenu en 1895 à Clermont-Ferrand.]

Charvet, E. L. G. Les édifices de Brou, à Bourg-en-Bresse, depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours. (Réunion

des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S, 87.)

— Les Edifices de Brou, à Bourg-en-Bresse, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours; par E. L. G. Charvet. In-8⁰, 143 p. avec grav. Paris, imp. Plon, Nourrit et Ce.

— L'hôtel de ville d'Arles et ses architectes. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 396.)

Claeys, Prosper. Le Rabot. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 3.)

— Le Corps de garde à la Place d'Armes. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 5.)

Clemen, Paul. Der Düsseldorfer Schlossplan des Grafen Matthaeus Alberti. (Zeitschrift f. Bauwesen, XLVIII, 1898, S. 593.)

Cleveland, C. M. Half hour at Rouen cathedral. A short account of its history, chapels, tombs, sculpture and painted windows, for the use of english and american visitors; by C. M. Cleveland. In-16, 63 p. Rouen, impr. Leprêtre. 1 fr.

Clifton, A. B. The Cathedral Church of Lichfield. A Description of its Fabric and a Brief History of the Episcopal See. With 39 Illusts. (Cathedral Series.) Cr. 8vo, pp. 137. G. Bell.

Cloquet. Traité d'architecture. Eléments de l'architecture, types d'édifices, esthétique, composition et pratique de l'architecture, par Louis Cloquet, architecte, ingénieur honoraire des ponts et chaussées, professeur à l'Université de Gand. Liége, Baudry et Cie (imprimerie Desclée, De Brouwer et Cie, à Bruges), 1898. 2 vol. in-8⁰, IX-416 et 548 p., figg. (Les deux vol., 30 fr.)

— L'abbaye d'Aulne. (Revue de l'Art chrétien, 1898, S. 369.)

Coene, Ernest. Biographie malinoise: Rombaut Keldermans, architecte, 1460-1530. (Bulletin du Cercle archéologique de Malines, T. VII, 1897, fasc. 2.)

Cohausen, weil. Ingen.-Oberst z. D. Konserv. Aug. v. Die Befestigungsweisen der Vorzeit u. des Mittelalters. Auf seinen Wunsch hrsg. v. Max Jähns. Mit e. Bildnisse des Verf. in Kupferlichtdr. u. m. e. Atlas v. 57 Taf. Abbildgn. Lex. 8⁰. (XLVI, 340 u. 6 S.) Wiesbaden, C. W. Kreidel. M. 25.—.

Correll, Ferd. Portale u. Thüren. Ein Formenschatz deutscher Kunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Mit e. Vorwort v. Dr. Paul Johs. Rée. gr. 4⁰. (100 Lichtdr.-Taf. m. 2 Bl. Text.) Frankfurt a/M., H. Keller. In Mappe M. 50.—.

Correspondance des directeurs de l'Académie de France, à Rome, avec les surintendants des bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales par M. Anatole de Montaiglon et M. Jules Guiffrey. VII (1724-1728). In-8⁰, 490 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, lib. Charavay frères.

Cranges de Surgères, Le marquis De. La cathédrale de Nantes. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 172.)

Crespellani, A. Chiesa di Santa Maria in Castelvetro. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 147.)

Christofani, C. La basilica della ss. Annunziata [in Firenze], e la metropolitana di S. Maria del Fiore: descrizione storico-artistica. Firenze, tip. di Raffaello Ricci, 1897. 16⁰. p. 120. Cent. 15.

Deininger, Johann. Tiroler Erker. (Kunst und Kunsthandwerk, 1898, S. 265.)

Demmlerhaus, Das, in Braunschweig. (Deutsche Kunst, II, 1897, Nr. 1, S. 11.)

Denais, Joseph. Le Maître-Autel de Denis Gervais, à Saint-Maurice d'Angers (1758). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 219.)

Denier, A. Die Pfarrkirche von Attinghausen. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, XXX, 1897, Nr. 4, S. 131.)

Denkmäler, ältere, der Baukunst u. des Kunstgewerbes in Halle a. S. Hersg. v. dem Kunstgewerbeverein f. Halle u. den Reg.-Bez. Merseburg. 3. Hft. gr. 4⁰. (4 S. m. 15 Lichtdr.-Taf.) Halle, (M. Niemeyer). M. 4.—.

Depoin, J. La Reconstruction de l'hôtel archiépiscopal de Pontoise par le cardinal d'Estouteville; par M. J. Depoin, membre de la commission. In-8⁰, 8 p. Versailles, impr. Cerf.

D'Espouy, H. Fragments d'architecture. II. série. Architektonische Einzelheiten des Mittelalters u. der Renaissance, aufgenommen u. rekonstruirt v. den hervorragendsten Architekten. 100 Taf. in Heliograv. gr. Fol. (7 S. Text.) Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 136.—.

Dieulafoy, M. La voûte gothique. (Revue de l'Art chrétien, 1898, S. 377.)

Dimier, L. Les Logis royaux au palais de Fontainebleau, de François Ier à Charles IX; par Louis Dimier. In-8⁰, 43 p. Fontainebleau, imp. Bourges. (1898.) [Tiré à 50 exemplaires. Extrait des Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais (1898).]

Documents Relating to the History of the Cathedral Church of Winchester in the 17th Century. Edited by W. R. W. Stephens and F. T. Madge. 8vo, pp. 244. Simpkin.

Dom, Der, zu Halberstadt. (Christliches Kunstblatt, 1897, Nr. 12, S. 180.)

Doren, Alfred. Zum Bau der Florentiner Domkuppel. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 249.)

Doublet, G. Monographie de l'ancienne cathédrale de Vence; par M. G. Doublet, professeur de rhétorique. In-8⁰, 48 pages, Nice, imp. Malvano. 1898. [Extrait des Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes.]

Doutreligne, Nicq. La tour des Arquets. (L'ami des monuments, 1897, S. 204.)

Drönewolf, Walther. Die Apolloniencapelle in Stralsund. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 21.)

Dubois, Léon. Notice archéologique et historique sur la chapelle et le château du Bouxthay. (Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liége, T. XI, 1897.)

Durm, Josef. Der Fensterfund auf dem Schloss in Heidelberg. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVII, 1897, S. 453.)

Durrer, R. Die Ruine Attinghausen. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, XXXI, 1898, Nr. 2, S. 47.)

Durville, G. Château-Ceaux aux VIe, VIIe et VIIIe siècles. In-8⁰, 20 pages. Vannes, imp. Lafolye. (1898.) [Extrait du Bulletin de la Société archéologique de Nantes.]

Duyse, Hermann van. Maison des Francs-bateliers. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 7.)

Ebe, Archit. Gust. Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen seit der griechischen Antike. Ein Lehrbuch der Dekorationssysteme f. das Aeussere u. Innere. (In 8 Thln.) 7. Thl. 2. Klassizir-Barockperiode. Gr. 4⁰. (3. Bd. S. 1-191 m. 137 Abbildgn.) Berlin, W. & S. Loewenthal. 8. Thl. Rokoko u. Klassizismus. Mit 133 Textabbildgn. gr. 4⁰. (3. Bd. VIII u. S. 193—359.)

Edmonds Rev. W. J. Exeter Cathedral. Illust. by Herbert Railton. (English Cathedrals.) Gr. 8vo, pp. 62. Isbister.

Egle, Hofbaudir. Prof. J. v. Die Frauenkirche in Esslingen. Ein Meisterwerk der Gothik des 15. Jahrh. Hrsg. v. dem Wiederhersteller dieser Kirche E. Nach dessen speziellen Angaben aufgenommen u. autogr. v. den Architekten Karl Mayer u. A. Bihlmaier, sowie v. dem Bildh. Prof. Plock. 27 Taf. Imp.-F⁰. Nebst Text m. 9 Holzschn. gr. F⁰. 27 S. Stuttgart, K. Wittwer. In Mappe M. 32.—.

Ehrhardt, E. Das ehemalige Glockenhaus des Domes in Schleswig. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVII, 1897, S. 461.)

Estermann, M. Die Stiftskirche von Beromünster, ihre Umbauten, ihre Kult- und Kunstschätze einst und jetzt. (Kathol. Schweizer. Blätter, XIV, 1889, 1. Heft, S. 78.)

F., C. v. Palazzo del Comune (degli Anziani) zu Ancona. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 78.)

— Tommaso Malvito und die Krypta des Domes zu Neapel. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1898, S. 411.)

Fabriczy, C. v. Castel del Monte, das Werk eines französischen Architekten. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 242.)

Faraglia, Nunzio Federigo. La Sala del Catasto onciario nell' Archivio di stato. (Napoli noblissima, vol. VII, 1898, S. 65 u. 85.)

Farcy, L. de. La grande salle de l'évêche d'Angers. (Revue de l'art chrétien. 1898, S. 202.)

Fastidio, Don. La casa di Caffarello. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 119.)

Ferguson, R. S. Carlisle Cathedral. Illustrated by Alexander Ansted. Gr. 8vo, pp. 63. Isbister.

Fiérens-Gevaert, H. Le château des comtes de Gand. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 508.)

Fisher, A. Hugh. The Cathedral Church of Hereford. A Description of its Fabric and a Brief History of the Episcopal See. With 40 Illusts. (Bell's

Cathedral Series.) Gr. 8vo, pp. 118. G. Bell. 1/6.

Fisher, S. J. Old Palace Yard and Westminster Abbey. (The Art Journal, 1897, September.)

Fletcher, Banister, and **Fletcher,** Banister F. A History of Architecture for the Student, Craftsman and Amateur: Being a Comparative View of the Historical Styles from the Earliest Period. With 115 Plates, mostly Collotypes, and other Illusts. in the Text. 3rd ed., Revised. Cr. 8vo, pp. 332. Batsford. 12/6.

Fortunato, Giustino. Santa Maria di Vitalba. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 115.)

Fouéré-Macé. L'Église abbatiale de Lehon en 1897. La Consécration; les Vitraux; les Tombeaux; la Ruinomanie. Publié par l'abbé Fouéré-Macé, chanoine honoraire, recteur de Lehon. Précédé d'une préface de M. Arthur de La Borderie, membre de l'Institut. In-8⁰, XIV-95 pages. Rennes, imp. Simon; lib. Caillière.

Fowler, C. B. Church Architecture. (Nutshell Series.) 8vo, pp. 60. Iliffe. 6d.

Fregni, avv. G. A proposito dei ristauri del duomo di Modena; appunti sulle due statuette cosi dette del putto e di s. Gemignano, che fino qui si videro affisse nell'abside; loro antichità ed autore. Modena, tip. lit. Bassi e Debri, 1897. 8⁰. p. 6.

Freshfield, Edwin. Notes on the Church now called the Mosque of the Kalenders at Constantinople. (Archaeologia, Vol. 55, P. 2, 1897, S. 431.)

Gauthier, Jules. L'église abbatiale de Montbenoît (Doubs). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 236.)

Gerhardt, Past. Frdr. Schloss u. Schloss-Kirche zu Weissenfels. Zugleich e. Beitrag zur Geschichte des Herzogt. Weissenfels. Hrsg. v. der königl. Unteroffizierschule Weissenfels. Gr. 8⁰. (VIII, 128 u. 7 S.) Weissenfels, M. Lehmstedt. M. 1.25.

Gerland, Otto. Der Kreuzgang im St. Michaelskloster zu Hildesheim. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 84.)

Gerspach. L'église de la Santissima Trinità de Florence. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 363.)

Geschichte der Burgen u. Klöster des Harzes. IV u. V. Gr. 8⁰. Leipzig, B. Franke. IV. Meyer, Karl: Die Burg Questenburg u. das Questenfest (48 S.) M. —.75. — V. Geyer, Alb.: Geschichte des Cistercienserklosters Michaelstein b. Blankenburg a. Harz. (76 S.) M. 1.20.

Geyer, Albert. Zur Baugeschichte des Königlichen Schlosses in Berlin: I. Der Festsaal des Grossen Kurfürsten. II. Die Kapelle Friedrichs I. (Hohenzollern-Jahrbuch, I, 1897, S. 146.)

Giarrizzo, prof. M. Poche lezioni di architettura. Palermo, stab. tip. Virzì, 1897. 8⁰. p. 27, con due tavole.

Ginoux, Ch. Notice historique sur les églises des deux cantons de Toulon et description des objets d'art qu'elles renferment. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 401.)

— Notice historique sur les églises des deux cantons de Toulon et Description d'objets d'art qu'elles renferment; par Charles Ginoux, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements, à Toulon. In-8⁰, 20 p. Paris, imprim. Plon, Nourrit et Cᵉ.

Giovannoni, G. Porta nella via del Gesu in Roma. (L'Arte, I, 1898, S. 368.)

Givelet, C. L'Eglise et l'Abbaye de Saint-Nicaise de Reims (notice historique et archéologique), depuis leurs origines jusqu'à leur destruction, avec de nombreuses illustrations; par Ch. Givelet, membre titulaire de l'Académie nationale de Reims. Grand in-8⁰, XXIV-500 pages. Reims, imp. Monce; lib. Michaud.

Gnoli, Domenico. Bramante in Roma. (Rivista d'Italia, anno I, fasc. IV, 15. April 1898, S. 690.)

Godron, Rich. Elemente der architektonischen Formenlehre u. die vier Säulenordnungen in der Entwicklung der Renaissance. gr. Fol. (20 farb. Taf. m. eingedr. u. 2 Bl. Text.) München, G. D. W. Callwey. In Mappe M. 10.—.

Goldschmidt, Adolf. Die normannischen Königspaläste in Palermo. (Zeitschrift für Bauwesen, XLVIII, 1898, S. 541.)

Grisar, H. Sainte-Marie in Cosmedin à Rome. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 181.)

Grueber, Paul. Die Kirchen zu Maria-Feicht und am Ulrichsberge in Kärn-

ten. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., 24. Bd., 1898, S. 107.)

Guide de la chartreuse de Pavie, monument national. Pavie, typ. lit. succ. Marelli, 1897. 16⁰ fig. p. 36, con tavola. Cent. 60.

Gurlitt, Cornelius. Die Baukunst Frankreichs. 4. Lfg. gr. F⁰. 25 Lichtdr.-Taf. Dresden, Gilbers. In Mappe M. 25.—.

— Die Thürme des Domes in Meissen. (Deutsche Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 386.)

— Restaurierung von Baudenkmälern. Vortrag. (Deutsche Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 7.)

Haack, Friedrich. Die bedeutendsten Baudenkmale der Stadt Verona. (Christliches Kunstblatt, 1897. Nr. 12, S. 182.)

Haan, Fr. G. Zur Kunstgeschichte und Kunsttopographie der Leonhardi-Kirche zu St. Leonhard im Lavantthale. (Carinthia I, 1897, 5.)

Haeghen, V. Van der. L'Hotel Faligan. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 6.)

Halm, Ph. Das Asamhaus in München. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1897, 10.)

— Die St. Johannes-Nepomuk-Kirche in der Sendlingergasse zu München. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XI, 1898, Nr. 2, S. 9; Nr. 4, S. 25.)

Handbook to the Cathedral Church of Ely, with Illustrations and Plans. Edited and Revised by Charles William Stubbs. New. ed. Cr. 8vo, pp. 183. G. H. Tyndall (Ely). 1/, 2/6.

Handbuch der Architektur. Hrsg. v. Proff. Oberbaudir. Dr. Jos. Durm, Geh. Reg.-R. Herm. Ende, Geh. Baur. Dr. Ed. Schmitt u. †Geh. Baur. Dr. Heinr. Wagner. 2. Thl. Die Baustile. Historische u. techn. Entwickelg. 6. Bd. 1. Hft. L. 8⁰. Stuttgart, A. Bergsträsser, VI, 1. Geymüller, Dr. H., Baron v.: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. 1. Hft.: Historische Darstellg. der Entwickelg. des Baustils. Mit 66 in den Text eingedr. Abbildgn., sowie 1 in den Text eingehefteten Farbendr.-Taf. (VIII, 331 S.) M. 16.—; geb. in Halbfrz. M. 19.—.

Handeck, J. Das deutsche Bauernhaus des Elbthals unterhalb Leitmeritz. (Zeitschrift f. österr. Volkskunde, IV, 3.)

Hanemann, A. Schloss Corvey a. d. Weser, e. Abriss seiner Geschichte u. seines Baues. gr. 8⁰. (25 S. m. 5 Taf.) Höxter, O. Buchholtz in Komm. M.—.75.

Hann, Franz. Kunstgeschichtliche Betrachtungen über die Kirche zu St. Marein im Lavant-Thale in Kärnten. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., 24. Bd., 1898, S. 165.)

Hartung, Hugo. Motive der mittelalterl. Baukunst in Deutschland, in photographischen Orig.-Aufnahmen. 3. Lfg. gr. Fol. (25 Lichtdr.-Taf. m. 2 S. Text.) Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 25.—.

— Dr. Osk. Geschichte der reformierten Stadt- und Kathedralkirche zu St. Jacob in Cöthen. gr. 8⁰. (VII, 238 S. m. 5 Taf.) Cöthen, O. Schulze Verl. M. 2.25.

Haupt, Prof. Albr. Portugiesische Frührenaissance. (= Die Baukunst, hrsg. v. R. Borrmann u. R. Graul, 5. Heft.) F⁰. 20 S. m. Abbildgn. u. 8 Taf. Berlin, W. Spemann. M. 3.—.

Havas, Sándor. A Nagyboldogasszonyról nevezett budavári főegyház. (Budapest régiségei, V, 1897, S. 13.)

Hehl, Christoph. Die St. Bernwards-Gruft in Hildesheim. (Deutsche Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 129.)

Helms, J. Et Par Tillaeg til Vaerket „Danske Tufstenskirker". (Aarboger for nord. oldkyndighed og historie, II. R., 13, 1.)

Heyer, Rich. Alt-Hildesheim. Bemerkenswerte Gebäude u. Einzelmotive in Photogravuren u. Chromolithographien nach Aquarellen. 1. Sammlg. gr. Fol. (6 Photograv. u. 4 Farbdr. m. 2 S. Text.) Wolfenbüttel, J. Zwissler. In Mappe M. 20.—.

Histoire abrègée du palais Dandalo l'un des plus intéressant de Venise aujourd'hui hôtel royal Danieli. Venise, impr. C. Ferrari, 1897. 8⁰ fig. p. 23.

Hoffmann, Ludwig. Die Arbeitsweise bei den Meistern der italienischen Renaissancezeit. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 133 u. 145.)

—, Hauptm. a. D. Thdr. Die Burg Berwartstein (Ruine Bärbelstein) mit dem Thurm Kleinfrankreich zu Erlenbach und die St. Anna-Kapelle bei Niederschlettenbach in der Pfalz.

Gr. 8⁰. 48 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf. Ludwigshafen (A. Lauterborn). M. 1.—.

Hohenegger, P. Agapit. Das Kapuziner-Kloster zu Meran. Ein Denkmal habsburg. Frömmigkeit. Anlässlich des 50jähr. Regierungsjubiläums Sr. apostol. Maj. des Kaisers Franz Josef I. nach Archivalien beschrieben. Durch 16 Bilder illustriert. gr. 8⁰. (VIII, 202 S.) Innsbruck, F. Rauch. M. 2.—.

Hunecke, Past. W. Das Kloster Lilienthal und die Gemeinde Falkenhagen. Festschrift zur Feier der vollendeten Restauration und des 400jähr. Jubiläums der ehemal. Klosterkirche zu Falkenhagen, 650 Jahre nach der Gründung des Klosters. 8⁰. 83 S. m. 1 Abbildg. Detmold (Hinrichs). M. 1.50.

Huurmann, P. M. A. Aus Groningen. 1. Die sogenannte Goldwaage oder das Kollektehaus. — 2. Wohnhaus Oude Ebbingestraat A. 76. — 3. Der Thurm der Martini-Kirche. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XI, 1898, Nr. 5, S. 33; Nr. 6, S. 43; Nr. 8, S. 58.)

Jérome, L. L'Eglise Notre-Dame-de-Bon-Secours, à Nancy. Notice historique et descriptive; par l'abbé Léon Jérome, professeur au grand séminaire de Nancy. In-8⁰, X-310 p. et grav. Nancy, imp. et lib. Vagner.

Jouy, E. Le Triforium de la cathédrale de Meaux. Restauration de la partie ancienne. In-8⁰, 5 pages avec grav. Lagny, impr. Colin.

— Le Triforium de la cathédrale de Meaux. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 304.)

Kalinka, E. und J. **Strzygowski.** Die Cathedrale von Herakleia. (Jahreshefte d. österr. archäol. Instituts in Wien, I. Band, 1898, Beiblatt S. 3.)

Katharinenkirche, Die, in Schw. Hall. (Christliches Kunstblatt, 1898, Nr. 8, S. 113.)

Keller, Jos. Wohnhaus in Bamberg, Alte Judengasse 14. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1898, Nr. 7, S. 49.)

Keller, Ludwig. Zur Geschichte der Bauhütten und der Hüttengeheimnisse. (Monatshefte der Comenius-Gesellschaft, 7. Bd., 1. u. 2. Heft.)

Kempf, Archit. Baugewerksch.-Dir. Rud. Alt-Augsburg. Eine Sammlg. architecton. u. kunstgewerbl. Motive. Text v. Stadtarchiv. Dr. A. Buff. gr. Fol. (100 Lichtdr.-Taf. m. 23 S. Text.) Berlin, Kanter & Mohr. In Leinw.-Mappe. M. 80.

Kendrick, A. F. The Cathedral Church of Lincoln: A History and Description of its Fabric and a List of the Bishops. With 46 Illusts. (Cathedral Series.) Gr. 8⁰. 150 p. G. Bell. 1/6.

Kirschner, Adolf. Die Decanalkirche in Aussig a. d. Elbe. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., 24. Bd., 1898, S. 83.)

Klein, Archit. Gewerbesch.-Prof. J. Die architektonische Formenlehre. Handbuch zum Studium u. Unterricht der Renaissance-Formen. 3. Aufl. 1. Hft. Die Horizontalgliedergn. (Gesimse) der Renaissance-Façade. Mit 79 Textfig. u. e. 60/92 cm. grossen Taf. gr. 8⁰. (48 S.) Wien, Spielhagen & Schurich. M. 2.

Klemm, † Dek. A. Die Stadtkirche zu Sulz am Neckar. Geschichte u. Beschreibg. derselben. Nebst Beiträgen zu e. Geschichte der Stadt. [Aus: „Württ. Jahrbb. f. Statistik u. Landeskde."] Lex 8⁰. (48 S. m. 1 Abbildg.) Stuttgart, (W. Kohlhammer). M. —.75.

Knitterscheid, Em. Die Abteikirche St. Peter auf der Citadelle in Metz, ein Bau aus merovingischer Zeit. (Jahrbuch der Gesellschaft f. lothring. Geschichte und Alterthumskunde, 9. Jahrg.)

Koch, A. Beiträge zur Geschichte des Schlosses Hohen-Tübingen. (Württembergische Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, N. F., 6. Jahrg., 1897.)

Kohte, J. Zur Geschichte der katholischen Kirche in Oberpritschen. (Zeitschrift d. Histor. Gesellschaft f. d. Provinz Posen, XIII, 1.)

Krätschell, J. Zu den neuesten Forschungen über den Ursprung der gothischen Architektur. (Christliches Kunstblatt, 1898, Nr. 3 u. 4, S. 43 u. 58.)

Kühnlein, Archit. Max. Die evangelischen Kirchen u. Kapellen in Berlin u. seiner nächsten Umgebung. Nebst e. chronolog. Verzeichnis der Gotteshäuser. 8⁰. (48 S.) Berlin, O. Nahmmacher. M. —.75.

Kutzbach, F. Alte Häuser in Trier. A. Romanische Zeit. B. Gothik. (Trierisches Archiv, 1. Heft.)

Lafond, P. Les Églises de la vallée du Basten (vallée de Barèges). In-8⁰,

30 p avec grav. Pau, imp. Empérauger; libr. Ve Ribaut. (1896.) [Extrait du Bulletin des sciences, lettres et arts de Pau (2e série, t. 25, 1895-1896).]

Lambin, E. Chapiteaux du XIIe siècle. (L'art pour tous, 1898, April.)

— La cathédrale de Senlis. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 278.)

— La Flore des grandes cathédrales de France; par Emile Lambin, professeur d'histoire et d'archéologie nationale à l'Institut populaire du Trocadéro. In-8⁰, 72 p. avec grav. Paris, impr. Colombier; aux bureaux de la Semaine des constructeurs, 4, boulevard Poissonnière. [Bibliothèque de la Semaine des constructeurs.]

— Les Eglises de l'Ile-de-France; par Emile Lambin, professeur d'histoire et d'archéologie nationale à l'Institut populaire du Trocadéro, associé correspondant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8⁰, 86 p. Paris, impr. Colombier; 4, boulevard Poissonnière. [Bibliothèque de la Semaine des constructeurs.]

Lanz, Georg. Ueber Schloss Leesdorf. (Monatsblatt d. Alterthums-Vereines zu Wien, V. Bd., S. 173.)

Lauzun, P. Châteaux gascons de la fin du XIIIe siècle; par Philippe Lauzun, membre de la Société française d'archéologie. Avec introduction de M. G. Tholin et planches et plans de M. P. Benouville. In-8⁰, 436 pages. Auch, impr. Foix. (1897.) Tiré à 150 exemplaires.

— Le Château de Bonaguil en Agenais (description et histoire); par Philippe Lauzun, membre de la Société des sciences, lettres et arts d'Agen. 3e édition, entièrement revue et augmentée. In-8⁰, x-153 p. Agen, Imp. agenaise. 2 fr. 50. Tiré à 100 exemplaires.

Laxmann. Der Dom zu Upsala. (Deutsche Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 333.)

Lechner, Dr. Karl. Zur Baugeschichte der Stanislaus-Capelle im Dome zu Olmüz. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., 24. Bd., 1898, S. 90.)

Lefèvre-Pontalis, E. L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle; par Eugène Lefèvre-Pontalis, ancien élève de l'Ecole des chartes. T. 2. 4 livraison. Grand in-4⁰, p. 111 à 228 et planches 47 à 93. Paris, imp. et lib. Plon, Nourrit et Ce. 50 fr.

Leidich, Reg.-Baumeister. Die Kirche und der Kreuzgang des ehemaligen Cistercienserklosters in Pforta. [Aus: „Zeitschrift f. Bauwesen".] gr. F⁰. 15 S. m. 16 Abbildgn. u. 4 Kpfr.-Taf. Berlin, W. Ernst & Sohn. Kart. M. 12.—.

Lemonnier, Henry. Un esprit d'artiste au XVIe siècle. Philibert de l'Orme. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 123 u. 549.)

Lenglet. Description: 1⁰ de la chapelle de la Mailleraye et du manoir; 2⁰ de l'église de Guerbaville; par l'abbé L. In-8⁰, 108 p. Rouen, imp. Leprêtre.

Lenz, P. Desiderius. Zur Aesthetik der Beuroner Schule. (= Allgemeine Bücherei, hrsg. v. d. österr. Leo-Gesellschaft, No. 11.) 12⁰. 41 S. Wien, W. Braumüller. M. —.20.

Lesenne, A. La Chapelle du lycée (ancienne église des Jésuites), à Saint-Omer; par A. Lesenne, aumônier du lycée de Saint-Omer, membre titulaire de la Société des antiquaires de la Morinie. In-4⁰, 107 p. et 18 planches dont 17 reproductions phototypiques. Calais, imprim. des Orphelins. Saint-Omer, libr. Tumerel; librairie Vandomme; l'auteur, 15 bis, rue Caventou. 5 fr. (1897.)

Leymarie, Camille. Les frères Brousseau et le palais épiscopal de Limoges. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 749.)

Lind, K. Eh' und jetzt. (Berichte u. Mittheilungen d. Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. XXXIII, Heft 1, S. 75.)

Lippert, Julius. Das alte Mittelgebirgshaus in Böhmen und sein Bautypus. (=Beiträge zur deutsch-böhmischen Volkskunde, geleitet von Prof. Dr. Adolf Hauffen. I. Bd. 3. Heft.) 8⁰. 24 S. u. 6 Taf. Prag, J. G. Calve'sche k. u. k. Hof- u. Universitäts-Buchhandlung (Josef Koch).

Loffler, J. B. Alderbestemmelser i vor romanske Teglstenarkitektur. (Aarboger for nord. oldkyndighed og historie, II. R., 13, 1.)

Mac Gibbon, David, and **Ross,** Thomas. The Ecclesiastical Architecture of Scotland, from the Earliest Times to the Seventeenth Century. Vol. 3. Roy. 8vo, pp. 664. D. Douglas (Edinburgh).

Mänz, A. Das „Essighaus" in Bremen, Langenstr. 13. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XI, 1898, Nr. 8, S. 57.)

Münz, H. Die Stadtwaage in Bremen. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XI, 1898, Nr. 2, S. 10.)

— Erker am Hause Langenstr. 121 in Bremen. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XI, 1898, Nr. 6, S. 44.)

Malaguzzi Valeri, Francesco. Il palazzo et la cappella dei Notai in Bologna. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 165.)

Mallet, J. Cours élémentaire d'archéologie religieuse; par le chanoine J. M., ancien professeur au petit séminaire de Séez. 6e édition, revue et augmentée. T. 1er; Architecture. In-8°, 367 p. Tours, imprim. Mame. Paris, libr. Poussielgue. 1898. [Alliance des maisons d'éducation chrétienne.]

Manchot. Die Baudenkmale von Ravenna. Vortrag. (Deutsche Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 206.)

Manns, Oberlehr. P. Geschichte u. Beschreibung der Burg Hohenzollern. 8°. (31 S. m. 1 Abbildg.) Hechingen, A. Walther. M. —.30.

Mansard. Liste des maisons de Louis XIV. (L'ami des monuments, 1897, S. 345.)

Manuale dell'architetto, compilato sulla traccia del Baukunde des Architekten da distinti ingegneri e architetti, sotto la direzione dell'ing. architetto Daniele Donghi. Disp. 25—27. Torino, Unione tipografico-editrice, 1897.

Margadant, J. Onze koninklijke paleizen. (Het Loo. 's Huis-ten-Bosch. Paleis te Amsterdam. Paleis in's Noordeinde. Soestdijk.) Haarlem, H. D. Tjeenk Willink. 36, 28, 16 blz. 4°. fl. 2.50.

Marquis. Notes sur l'ancien collège et le nouveau collège d'Étampes. (L'ami des monuments, 1897, S. 192.)

Marshall, Hans. Der Dom zu Magdeburg. (Deutsche Kunst, II, 1898, Nr. 14—15, S. 261 u. 281.)

Mauke, Adolf. Die Baukunst als Steinbau. Eine Darstellung der konstruktiven und ästhetischen Entwickelung der Baukunst. Mit 138 Taf. Abbildgn. gr. 8°. VII, 230 S. Basel, B. Schwabe. Geb. M. 28.—.

Mazerolle, F. Jacques-Denis Antoine, architecte de la Monnaie (1733—1801). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 1038.)

— Jacques-Denis Antoine, architecte de la Monnaie (1733—1801); par F. Mazerolle, membre correspondant de la commission des antiquités de la Côte-d'Or, à Paris. In-8°, 15 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce.

Meldahl, F. Die Frederikskirche zu Kopenhagen. Nach den Entwürfen Eigtveds, Anthons, Jardins u. anderer, u. nach ihrem Verhältnisse zur Baukunst Dänemarks u. Europas im 17. u. 18. Jahrh. dargestellt. Hrsg. m. Unterstützg. des Carlsbergfonds. (Dänisch u. deutsch.) Fol. (79 S. m. Abbildgn. u. 38 Lichtdr.-Taf.) Kopenhagen. (Berlin, E. Wasmuth.) M. 45.—.

Melicher, Th. Die Kirche zu Hausleithen. (Berichte u. Mittheilungen d. Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. XXXIII, Heft 1, S. 79.)

Mercanti, Arturo. Monumenti nazionali: La Rotonda di Brescia (Duomo Vecchio). (Emporium, vol. VII, n. 39, März 1898, S. 198.)

Meschler, M. Vier Meisterwerke kirchlicher Baukunst in Florenz. (Stimmen aus Maria-Laach, 1897, Heft 9—10.)

Miola, Alfonso. Il barocco nel duomo di Napoli. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 97.)

— Il Soccorpo di San Gennaro descritto da un frate del quattrocento. (Napoli nobilissima, vol. VI, 1897, S. 161 u. 180.)

Mitteilungen aus dem Gebiete des Bauwesens im alten Zürich. Die Löwen auf dem Eingangsportale des Rathhauses; Kosten des Rathhausbaues; Bau der neuen Währe an der Limmat, 1637—1642. (Neue Zürcher Zeitung, Nr. 274, Beilage, 3. Oktober; Nr. 278, Beilage, 7. Okt.; Nr. 281, Beilage, 10. Okt.; Nr. 323, Beilage.)

Momméja, Jules. La salle des actes de la Faculté de théologie protestante de Montauban. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 427.)

Mothes, Baur. Dr. Osc. Handbuch des evangelisch-christlichen Kirchenbaues. Lex. 8°. (VIII, 405 S. m. 59 Abbildgn.) Leipzig, Ch. H. Tauchnitz. M. 12.—.

Muller, S. Die S. Salvatorkirche in Utrecht. Eine merovingische Kathedrale. (Westdeutsche Zeitschrift, XVI, 3.)

Muthesius, H. Italienische Reiseeindrücke. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 378, 386, 393, 423, 433 u. 445.)

Napoli architettonica antica e moderna: opera pubblicata per cura dello studio di architettura di Albino Morghen. Disp. 12. Napoli, stab. tip. lit. Luigi Pagnotta, 1898.

Neuwirth, Prof. Dr. Josef. Der Dom zu Prag. (= Die Baukunst, hrsg. v. R. Borrmann u. R. Graul, 2. Hft.) gr. 4⁰. 16 S. m. 20 Fig. u. 8 Taf. Berlin, W. Spemann. M. 3.—.

Nitto De Rossi, prof. G. B. La basilica di s. Nicolò di Bari è palatina?: questione storica intorno alla lapide della sua dedicazione. Trani, tip. di V. Vecchi, 1898. 8⁰. p. 105, con tavola.

Ohmann, Prof. Archit. Frdr. Architektur und Kunstgewerbe der Barockzeit, des Rococo und Empires aus Böhmen und anderen österreichischen Ländern. Mit begleit. Text v. Prof. Karel B. Mádl. 2. Lfg. F⁰. (10 Lichtdr.-Taf. m. 2 S. Text.) Wien, A. Schroll & Co. M. 10.—.

Pannewitz, Reg.-Baumstr. Prof. Baugewerksch.-Oberlehr. A. v. Formenlehre der romanischen Baukunst in ihrer Anwendung auf den Quaderbau. 40 Taf. in Photolith., nebst Vorwort, Quellenangabe, Inhalt u. Ortsverzeichniss. Fol. (X S. Text.) Leipzig, Baumgärtner. In Mappe M. 12.—.

Paoletti, prof. Pietro. L'architecture et la sculpture de la renaissance à Venise: recherches historico-artistiques. Première partie (Periode de transition), traduit par Mic. Le Monnier. Venise, Ferdinando Ongania edit., 1897. 16⁰. p. 201.

Papa, Ulisse. La chiesa di S. Lorenzo in Verona. (Arte e Storia, 1898, S. 128.)

Parrocel, Pierre. L'arc de triomphe de la Porte d'Aix à Marseille. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 841.)

Pauw, de. Histoire de la construction du beffroi de Termonde (1376—1378), par Napoléon de Pauw, avocat général près la Cour d'appel de Gand. Termonde, imprimerie Aug. De Schepper-Philips, 1897. In-8⁰, 70 p., grav. hors texte. (5 fr.). Tiré à vingt-cinq exemplaires. [Extrait des Annales du Cercle archéologique de la ville et de l'ancien pays de Termonde, 2ᵉ série, tome VI.]

Pepe, Ludovico. La cattedrale di Sessa Aurunca. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 55.)

Percier u. **Fontaine.** Römische Villen u. Parkanlagen nach Maisons de plaisance de Rome et de ses environs. Von neuem hrsg. u. textlich auf Grund der neueren Forschgn. bearb. v. Prof. Dir. Dr. D. Joseph. gr. 4⁰. (76 Taf. m. 28 S. illustr. Text.) Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 36.—.

Peveling, Kgl. Baurath. Aus Königsberg in der Neumark. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XI, 1898, Nr. 3, S. 17.)

Pfeifer, H. Die Holzarchitektur der Stadt Braunschweig. (Zeitschrift f. Bauwesen, XLVIII, 1898, Sp. 375.)

Pickel, Georg. Die Skt. Peter- und Paulskirche zu Markt Bruck bei Erlangen. (Christliches Kunstblatt, 1898, Nr. 8, S. 121.)

— Die Kirche zu Markt Bruck. (Beiträge zur bayer. Kirchgesch., IV, 5.)

Pitacco, L. e **Ostermann,** V. Su alcune antichità artistiche della chiesa di Valeriano. (Atti della accademia di Udine per gli anni 1887-95, Serie II, vol. VIII-IX.)

Plesser, Alois. Baumeister und Künstler im Waldviertel vor dem Jahre 1700. (Monatsblatt d. Alterthums-Vereines zu Wien, V. Bd., S. 165 u. 169.)

Prestel, Archit. Dr. J. Das Residenzschloss in Darmstadt nach seiner geschichtlichen Entwicklung. gr. 8⁰. (31 S. m. 2 Abbildgn.) Mainz, V. v. Zabern. M. —.75.

Priess, Friedr. Der Architekt zur Zeit Theoderichs des Grossen. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 208 u. 221.)

P. W. Zur Baugeschichte des Königlichen Schlosses in Berlin. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 108.)

Pyl, Prof. Dr. Thdr. Geschichte der Greifswalder Kirchen. Nachträge. 1. Heft., nach den Kirchenrechngn. hrsg. gr. 8⁰. (IV, 69 S.) Greifswald (J. Abel). M. 1.20.

Quennell, C. H. B. The Cathedral Church of Norwich. A Description of its Fabric, and a Brief History of the Episcopal See. With 40 Illusts. (Bell's Cathedral Series.) Cr. 8vo, pp. 112. G. Bell. 1/6.

Quitt, Bruno. Zur Geschichte der Mariazeller Kirche, insbesondere ihrer Stuckarbeiten. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], 1898, S. 17.)

Rahn, J. R. Eine Musterrestauration und die neuesten Funde im Schlosse Chillon. Vortrag, gehalten in der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. (S.-A. aus den Sonntags-Beilagen der Allg. Schweizer-Zeitung, No. 1—4, Januar 1898.)

— Beobachtungen über die Bauart und die Ausstattung des Grossmünsters in Zürich. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, XXXI, 1898, No. 2, S. 38.)

Ramaekers, Georges. Des origines religieuses de l'architecture. (La Gerbe. Revue mensuelle d'art décoratif, Bruxelles. I, 15. Februar 1898.)

Ranquet, Henry Du. L'église de Saint-Nectaire. In-8⁰, 36 p. Caen, imp. et lib. Delesques, 1898, [Extrait du Compte rendu du soixante- deuxième congrès archéologique de France, tenu en 1895 à Clermont-Ferrand.]

Reichelt, O. Das Zwinger-Gebäude in Dresden. (Deutsche Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 410.)

Remy, E. Monographie du Palais de Justice de Grenoble; par Emile Remy, membre de l'Académie delphinale. In-8⁰, 96 p. avec grav. Grenoble, imp. Baratier; librairie Gratier et Cᵉ. 8 fr. (1897.)

Repullés y Vargas, E. M. El simbolismo en la arquitectura cristiana. Conferencia dada en la Sociedad Central de Arquitectos por su presidente D. Enrique María Repullés y Vargas, de la R. A. de Bellas Artes, el día 13 de Junio de 1898. Madrid. Impr. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús. 1898. En 4.º, 46 págs. 1 y 1,25.

Restauri del duomo di Genova. Genova, tip. Arcivescovile, 1898. 8⁰. p. 10. [Contiene la relazione dell' architetto prof. M. A. Crotta.]

Restauri, I, dell'insigne chiesa collegiata di Cividale nel XVIII secolo. Cividale, tip. F. Strazzolini, 1897. 8⁰. p. 30. [Per la prima messa di don Luigi Cossio.]

Reymond, M. et **Giraud**, C. Le Palais de Justice de Grenoble. Etude sur Martin Claustre et les sculpteurs grenoblois au XVIᵉ siècle; par M. Raymond et C. Giraud. In-4⁰, 70 p. avec grav. et planches. Grenoble, impr. Allier père et fils; librairie Falque et Perrin. Tiré à 300 exemplaires numérotés. dont 25 sur papier japon, avec numéro d'ordre et nom du souscripteur imprimés à la presse.

Robertson, T. S. The Progress of Art in English Church Architecture. With Illustrations by the Author. Cr. 8vo. pp. XXIII, 176. Gay and Bird. 5/.

Rocchi, E. Baccio Pontelli e la rocca d'Ostia. (L'Arte, Anno I, 1898, S. 27.)

— Castel del Monte. (L'Arte, I, 1898, S. 121.)

Rochemonteix, A. de. La Chapelle et la Vierge de la Font-Sainte, en Haute-Auvergne; par le vicomte Ad. de Rochemonteix, inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8⁰, 11 pag. Caen, imp. et lib. Delesques. [Extrait du compte rendu du soixante-deuxième congrès archéologique de France, tenu en 1895 à Clermont-Ferrand.]

Rohault de Fleury, G. Note sur Saint-Apollinaire de Ravenne et les reprises en sous-oeuvre du XVIᵉ siècle. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 198.)

Rosmaël, Franz. Die Holzkirche zu Nieder-Trzanowitz [österreichisch Schlesien, politischer Bezirk Teschen]. (Mittheilungen d. K. K. Central-Kommission, N. F., 24. Bd., 1898, S. 63.)

Rubbiani, Alf. Cronaca dei lavori di ristauro alla chiesa monumentale di s. Francesco in Bologna, illustrata con notizie storiche, archeologiche d'incarico della commissione per la fabbrica: cartella VI (Lavori dal 3 gennaio 1896 al 21 dicembre 1897). Bologna, tip. Zanichelli, 1898. 4⁰. p. 43.

Rupin, E. L'Abbaye et les Cloîtres de Moissac; par Ernest Rupin. Ouvrage orné de 240 grav., dont 5 planches hors texte, d'après les dessins et les photographies de l'auteur. Publié sous les auspices de la Société archéologique de la Corrèze. In-4⁰, 400 p. Brive, impr. Roche. Paris, lib. Picard. (1897.)

Sant' Ambrogio, Diego. L'oratorio di Donato del Conte presso Abbiategrasso. (Archivio Storico Lombardo. Serie III, fasc. 16, S. 348.)

— L'ultima opera d'arte della Certosa di Pavia. (Lega Lombarda, 1898, 14—15 giungo, N. 156.)

Schade, Pfr. A. Geschichte der Kirche zum allerheiligsten Namen Jesu in Breslau, ehemaligen Jesuiten- und Universitätskirche, jetzigen Pfarrkirche der St. Matthias-Gemeinde: Ein Gedenkblatt zum 200jähr. Jubiläum ihrer Einweihg. Mit 1 Bilde der

Kirche. 8⁰. 48 S. Breslau, G. P. Aderholz.

Schaefer, Karl. Das Baumeisterbuch des Wolf Jakob Stromer. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1897, S. 124.)

— Die Baukunst des Abendlandes. (= Sammlung Göschen, 74. Bändchen.) 12⁰. 178 S. mit 22 Fig. Leipzig, G. J. Göschen. M. —.80.

— Neue Funde auf dem Heidelberger Schlosse. I. Die Burg des Kehlheimers. II. Die Aussenbemalung des Schlosses. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 1898, S. 479.)

Schalk, K. Die Mödlinger Häuser. (Berichte u. Mittheilungen d. Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. XXXIII, Heft 1, S. 53.)

Schlösser, Die, des Kantons Bern. Nach phot. Originalaufnahmen von E. L. C. Eden und A. von Fischer. 1. Lfg. Bern, Kaiser.

Schmidt, Max. Hessische Thurmhelme. (Zeitschrift f. Bauwesen, XLVIII, 1898, Sp. 379.)

Schmitt, Franz Jacob. Die ehemalige Franziskaner-Kirche zur heiligsten Dreifaltigkeit in München. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1898, S. 382.)

Schneider, Friedrich. Die Stiftskirche in Wimpfen i. Th. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVII, 1897, S. 496.)

Schröder, A. Geschichte des Domkreuzganges in Augsburg. (Zeitschr. d. histor. Vereins f. Schwaben und Neuburg, 24. Jahrg.)

— Quellen zur Baugeschichte des Augsburger Domes in der gothischen Stilperiode. (Zeitschr. d. histor. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, 24. Jahrg.)

Schuster, Bened. Ant. Die Altenburg, deren Baugeschichte und das Altenburg-Fest 1897. 12⁰. 96 S. m. 2 Abbildgn. Bamberg, Handelsdruckerei u. Verlagshandlg. M. —.40.

Schwab, Fr. P. Aegyd Everard von Raitenau, 1605—1675, Benediktiner von Kremsmünster, Mathematiker und Architekt. (Mittheilungen d. Gesellsch. f. Salzburger Landeskunde, XXXVIII, 1.)

Seesselberg, Friedrich. Die skandinavische Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte, in ausgewählten Beispielen bildlich vorgeführt. Imp.-F.⁰ (26 Lichtdr.-Taf. m. 3 Bl. Text.) Nebst Textbd.: Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker. Unter besond. Berücksichtigung der skandinav. Baukunst in ethnologisch-anthropolog. Begründung dargestellt. gr. F⁰. VII, 146 S. m. 500 Fig. Berlin, E. Wasmuth. In Mappe, Text kart. M. 150.—.

Sergeant, Philip W. The Cathedral Church of Winchester: A Description of its Fabric and a Brief History of the Episcopal See. Cr. 8vo, pp. 140. G. Bell. 1/6.

Singer-, Das, und das Bischofthor (bei St. Stephan in Wien). (Wiener Dombauvereins-Blatt, II, 41.)

Smith, T. Roger, and **Slater,** John. Architecture, Classic and Early Christian. (Illustrated Handbooks of Art History.) New and Revised ed. Cr. 8vo, ½-leather, pp. 302. Low. 5/.

Soldern, Z. v. Die Baudenkmale von Samarkand. (Allgem. Bauzeitung, 1898. 2.)

Spuhrmann, R. Der Camminer Dom. 8⁰, 60 S. Cammin, Formazin & Knauff. M. —.50.

Stiehl, O. Aus Ferrara. 3. Haupteingang des Palazzo Prospero (de Leoni). (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XI, 1898, Nr. 8, S. 59.)

— Aus Mailand. (Zur Baugeschichte.) (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1897, 10.)

— Aus Mailand. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XI, 1898, Nr. 1, S. 4; Nr. 3, S. 19; Nr. 4, S. 26.)

— Der Backsteinbau romanischer Zeit, besonders in Oberitalien u. Norddeutschland. Eine technisch-kritische Untersuchg. Mit 27 Taf. (in Lichtdr.) nach Orig.-Aufnahmen u. 113 Textfig. gr. Fol. (VII, 94 S.) Leipzig, Baumgärtner. In Mappe M. 36.—.

Tegninger af aeldre nordisk Architektur. Med Tilskud fra Kultusministeriet udgivne af H. J. Holm, O. V. Koch og H. Storck. Tredie Samling. Tredie Raekke. 7. Hefte. 3 Tavler i Folio. Hagerup. 1 Kr.

Thiollier, N. Notice archéologique sur l'église de Rosières (Haute-Loire); par Noël Thiollier, archiviste paléographe, correspondant de la commission des monuments historiques. In-16, 16 p. avec grav. Le Puy, imp. Marchessou. (1897.)

Tillessen, Archit. Rud. Das grossherzog. Schloss zu Mannheim. Ausgewählte Innendekorationen. Gesammelt u. m.

Begleitschrift versehen v. T. Photographische Aufnahmen v. Hofphotogr. Hub. Lill. gr. Fol. (48 Lichtdr.-Taf. m. XI S. illustr. u. 1 Bl. Text.) Berlin, Kanter & Mohr. In Mappe M. 45.—.

Tortel. Notice historique sur léglise Sainte-Marie de Toulon; par. Mgr. Tortel, curé - archiprêtre de Sainte-Marie. In - 8⁰, XVI-358 pages avec grav. et plan. Toulon, Imprimerie catholique.

Toschi, G. B. „Ambrosiana". (L'Arte, I, 1898, S. 231.)

Toublet, E. L'Eglise et la Paroisse de Lavaré (Sarthe); par l'abbé E. Toublet. In-8⁰, 68 p. Mamers, imprim. et librairie Fleury et Dangin. (1898). [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (t. 43 et 44).]

Ullrich, Pfr. Milit.-Geistl. Ph. Emil. Die katholischen Kirchen Würzburgs. Geschichtlich u. kunstgeschichtlich dargestellt. 12⁰. 383 S. Würzburg, (A. Göbel). M. 1.—.

Verhaegen, Arthur. La restauration du choeur de l'église collégiale de Sainte-Gertrude à Nivelles. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 455.)

Vesme, Alessandro. Chi era il padre di Matteo Sanmicheli. (Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno III, 1897, S. 276.)

Ville sur-Yilon, Ludovico de la. La capella del tesoro di S. Gennaro nel Duomo di Napoli. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 37.)

Voillery. Monographie de l'église de Pommard; par l'abbé Voillery. In-8⁰, 69 p. et grav. Beaune, imp. Batault. (1897.) [Extrait des Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie.]

Vollant, L. L'Eglise de Saint-Germain-lez-Corbeil: par L. Vollant, membre de la Société historique et archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix. In-8⁰, 46 pages avec grav. Corbeil. imp. Crété. Paris, lib. Alph. Picard et fils. [Documents publiés par la Société historique et archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix, I.]

Vorträge u. Aufsätze aus der Comenius-Gesellschaft. 6. Jahrg. 1. Stück. gr. 8⁰. Berlin, R. Gaertner. 1. Keller, Archiv-Rath, Geh. Staatsarchiv. Dr. Ludw. Zur Geschichte der Bauhütten u. der Hüttengeheimnisse. (22 S.) M. —.75.

Waele, J. de. Courtine et tours du chatêau des comtes. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 6.)

Wagner, Hugo. Die frühgothischen Theile der Münster in Strassburg, Freiburg und Breisach und ihr Meister. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1898, S. 413.)

— Das Gründungsjahr des Franziskanerklosters und eine Walburgis-Kirche in Emden. (Jahrbuch d. Gesellschaft f. bildende Kunst u. vaterländ. Altertümer zu Emden, XII, 1897, S. 158.)

Wallé P. Nachrichten aus Schlüters Leben. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 15, 27 u. 41.)

Walter, Theob. Die Dinghöfe und Ordenshäuser der Stadt Rufach, nebst e. Anh.: Zur Baugeschichte des Münsters zu Unserer Lieben Frauen. (= Bausteine zur Elsass-Lothringischen Geschichts- u. Landeskunde, IV. Hft.) Lex.-8⁰, IV, 35 S. Zabern, A. Fuchs. M. —.80.

Ward, James. Historic Ornament: Treatise on Decorative Art and Architectural Ornament. Pottery; Enamels; Ivories; Metal-Work; Furniture; Textile Fabrics; Mosaics; Glass; and Book Decoration. With 317 Illusts. 8vo, pp. 428.Chapmann and Hall 7/6.

— Historic Ornament. Treatise on Decorative Art and Architectural Ornament. Treats of Prehistoric Art, Ancient Art and Architecture; Eastern, Earli Christian, Byzantine, Saracenic, Romanesque, Gothic and Renaissance Architecture and Ornament. With 436 Illusts. 8vo, pp. 420. Chapman and Hall. 7/6.

Wauwermans. Ingénieurs et architectes; à propos de la Maison Hanséatique d'Anvers. (Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 5e série, tome I, S. 306.)

Weber, Priv.-Doz. Dr. Paul. Das Weigel'sche Haus u. das alte Jena. Mit 1 Zinkätzg. [Aus: „Jenaische Zeitg."] gr. 8⁰. (22 S.) Jena, O. Rassmann. M. —.50.

Wolff, Stadtbauinsp. Reg.-Baumstr. Carl und Stadtarchiv. Rud. **Jung,** Dr. Der Römer in Frankfurt am Main. Mit 16 Taf. u. 78 Textabbildgn. [Aus: „W. u. J. Die Baudenkmäler in Frankfurt am Main".] Lex.-8⁰. VI, 128 S. Frankfurt a. M., K. Th. Völker in Komm. M. 4.50.

Wolff, Gustav. Die ehemalige Marienkapelle zu Ludwigstadt in Oberfranken. (Deutsche Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 101.)

Wulff, O. Die sieben Wunder von Byzanz und die Apostelkirche nach Konstantinos Rhodios. (Byzant. Zeitschrift, VII, 1898, S. 316.)

Zacharias, Otto. Die Burgruine „Dewin" im deutschen, nördlichen Böhmerlande. Ihre Vergangenheit u. Gegenwart. 8⁰. 28 S. Reichenberg i. Böhm. Selbstverlag. M. —.45.

Zemp, Jos. Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architektur-Darstellungen. Mit 136 Abbildgn. Hrsg. durch die Stiftg. von Schnyder von Wartensee. Lex.-8⁰, XIX, 368 S. Zürich, F. Schulthess in Komm. M. 10.—.

Zimmermann, Max Georg. Ueber die Entstehung und Entwickelung des Barockstiles. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1898, V, S. 20.)

Sculptur.

Adelmann, Karl. Ueber Riemenschneider. Eine vorläuf. Mitteilg. gr. 8⁰. (23 S.) Würzburg, (E. Bauer). M. —.80.

Ancone e trittici. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 16.)

Bach, Max. Die sogenannte Nürnberger Madonna des germanischen Museums. (Christliches Kunstblatt, 1898, Nr. 7, S. 101.)

— Ein Altarwerk aus Weingarten. (Archiv f. christl. Kunst, 1898, S. 51.)

— Ein neuer Meister der Ulmer Schule. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 220.)

Bataille, P. Petite Histoire populaire du tombeau de saint Martin de Tours; par l'abbé P. Bataille, premier chapelain de la basilique. In-8⁰, 90 pages avec fig. Tours, impr. Barbot-Berruer.

Bauch. Der Nürnberger Medailleur M. G. (Historisches Jahrbuch. Im Auftrage d. Görres-Ges. hrsg. v. J. Weiss. 19. Bd., 3. Heft.)

Bekaert, Maurice. Nos artistes à l'étranger: Josse de Corte, sculpteur yprois, 1627—1679. Bruxelles, Ed. Lyon-Claesen, s. d. (1898). Gr. in-8⁰, 21 p., gravv. (2 fr.)

Bertaux, Émile. Le tombeau d'une Reine de France a Cosenza en Calabre. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 265 u. 369.)

Bethune. Epitaphes et monuments des églises de la Flandre au XVIe siècle, d'après les manuscrits de Corneille Gailliard et d'autres auteurs, par le baron Bethune, docteur en droit, etc. Première partie: Oost-Flandre. Bruges, L. De Plancke, 1897. In-4⁰, 176 p. (10 fr.). [Publication de la Société d'Emulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre.]

Biesbroeck, Louis van. Monument funéraire de Marguerite de Ghistele. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 7.)

Bode, Wilhelm. Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas. Unter Leitung von W. Bode herausgegeben von Friedrich Bruckmann. Lieferung XLIX—LIX. No. 231—237: Luca della Robbia; No. 238—242: Werkstatt des Luca della Robbia; 243: Luca della Robbia (?); 244—247: Art des Luca della Robbia; 248—273b: Andrea della Robbia; 274—282: Giovanni della Robbia; 283: Luca della Robbia d. J.; 284—285b: Robbia-Werkstatt.

— Sperandio Mantovano. Ein Nachtrag. (Jahrbuch d. Kl. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 218.)

Boffa, Prof. Salvatore. I maestri Campionesi: Marco (Duomo di Milano), Jacopo (Certosa di Pavia), Matteo (Basilica di Monza) ed altri. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. Umberto Allegretti), 1898. 8⁰. p. 32. L. 1.

Bojanowski, P. v., u. C. **Ruland.** 140 Jahre weimarischer Geschichte in Medaillen u. Medaillons 1756—1896. Mit e. Titelbild u. 7 Taf. [Aus: „Festschrift zum 80. Geburtstag Sr. königl. Hoh. des Grossherzogs Carl Alexander v. Sachsen".] Imp. 4⁰. (45 S.) Weimar, H. Böhlau's Nachf. Kart. M. 12.—.

Bosseboeuf, L. Le tombeau des Batarnay. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 206.)

Bouillet, A. L'église de Laval-Dieu (Ardennes) et ses boiseries sculptées. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 776.)

Brandt, Gust. Hans Gudewerdt. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. gr. 4⁰. (VIII, 80 S. mit Ab-

bildgn. u. 19 Lichtdr.-Taf.) Leipzig, E. A. Seemann. Geb. in Leinw. M. 16.—.

Braun, J. Der romanische Taufstein der Pfarrkirche zu Neuenkirchen. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 73.)

Bronzereliefs, Die neu entdeckten, in Kew. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 493.)

Brune, l'abbé P. Les sculptures et les peintures de l'église de Saint-Antoine en Viennois. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 453.)

Buscaglia, Domenico. Un' opera di Donatello a Savona. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 30.)

Cahn, Dr. Jul. Die Medaillen u. Plaketten der Kunstsammlung W. P. Metzler in Frankfurt am Main, beschrieben u. erläutert. gr. 4⁰. (63 S. m. 26 Lichtdruck-Taf.) Frankfurt a. M., J. Baer. Geb. in Leinw. M. 25.—.

Cantore Cipolla, can. Filomeno. La tomba di s. Paride o la chiesa cattedrale di Teano nel medio evo: schizzo monografico. Napoli, tip. Francesco Giannini e figli, 1897. 8⁰. p. 79.

Carocci, G. Gli stucchi nel cortile di Palazzo Vecchio a Firenze. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 13.)

Castellani, Giuseppe. Notizie di Pietro da Fano, medaglista. (Rassegna Bibliografica dell'arte italiana, I, 1898, S. 97.)

Chabeuf, Henri. Bornes de la terre abbatiale de Saint-Seine-l'Abbaye, Côte-d'Or. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 302.)

— Deux ivoires du Musée de Dijon. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 225.)

Chiappelli, Alessandro. Notizia Storica. Gli scultori fiorentini del Rinascimento. (Nuova Antologia, anno 32, fasc. 18.)

Clemen, Paul. Diana von Poitiers und die französische Renaissanceplastik. (Das Museum, III, S, 61.)

Colombo, Antonio. La fontana degli incanti. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 113.)

Condivi, Ascanio. Das Leben Michelangelos, beschrieben v. seinem Schüler C. Aus dem Ital. übers. u. erläutert v. Herm. Pemsel. Mit 9 Lichtdr. 8⁰. (XIV, 219 S.) München, C. H. Beck. M. 5.—; geb. in Leinw. M. 6.50.

Coste, Numa. Pierre Puget à Aix. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 767.)

Daun, Berthold. Noch etwas über Adam Krafft. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 366.)

— Was stellt das Vischer'sche Tucher-Epitaph dar? (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 198.)

Delignières, Em. Poultier (Jean-Baptiste), sculpteur picard. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 417.)

— Poultier (Jean-Baptiste), sculpteur picard (1653—1719); par M. Emile Delignières, président de la Société d'émulation d'Abbeville. In-8⁰, 47 p. et grav. Paris, imprimerie Plon, Nourrit et C.

Dimier, L. Benvenuto Cellini à la Cour de France. (Revue archéologique, 3ᵉ série, XXXII, 1898, S. 241.)

— Un ouvrage perdu de Benvenuto Cellini. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 561.)

Drexler, Karl. Grabsteine aus der St. Dorotheenkirche in Wien. (Berichte u. Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. XXXIII, Heft 1, S. 1.)

Duhousset, E. Un dernier mot à propos du „Colleone" de Verrocchio. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, II, S. 149.)

Duyse, Hermann van. Blason d'honneur de la corporation des Savetiers (Oude-Schoenmakers). (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 3.)

— Dalle tumulaire de Guillaume Wenemaer. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 3.)

— Plaque tombale en laiton ciselé de Marguerite S. Brunen, veuve de Guillaume Wenemaer. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 3.)

Ehrenberg, Hermann. Cornelis Floris. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 214.)

Elfenbeinplatten in den Dyptichen der Codices 53, 60 und 359 der Stiftsbibliothek zu St. Gallen. F⁰. (4 Lichtdruck-Taf.) St. Gallen, A. u. J. Klöppel. M. 4.—.

Elisei, G. Di un sarcofago cristiano del secolo IV trovato a Perugia nel sec. XIV e servito di sepolcro al b. Egidio di Assisi. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno IV. Nr. 1 u. 2, S. 9.)

Engels. La porte de bronze du palais de justice de Bruxelles, par M. Ad. Engels, architecte principal des bâtiments civils, conservateur au palais de justice de Bruxelles. Bruxelles, J. Goemaere, 1897. In-8⁰, II-12 p., 3 pl. hors texte, dont 1 en phototypie. (2 fr.). [Extrait du 3e fascicule des Annales des travaux publics de Belgique, juin 1897.]

Erculei, Raffaele. Fontane del medioevo e del risorgimento in Roma e nelle sue vicinante. (Arte italiana decorativa e industriale, VI, 1897, S. 69.)

— Fontane di ville e giardini presso Roma. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 34.)

— Le fontane barocche di Roma. (Arte italiana decorativa e industriale, VI, 1897, S. 88 u. 98.)

— La fontana del Bernini. (Arte italiana decorativa e industriale, VI, 1897, S. 82.)

F., C. v. Ein neues Sculpturwerk Francesco Laurana's. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 245.)

— Ein neues Werk von Agost. Busti. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 419.)

— Ein Werk Giov. Giacomo's della Porta. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 163.)

— Statuenschmuck der Façade der Certosa von Pavia. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 418.)

Fabriczy, C. von. Domenico Rosselli, ein vergessener Bildhauer des Quattrocento. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 35 u. 117.)

Farcy, L. de. Epaves. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 287.)

Filangieri di Candida, A. Ferdinando I di Borbone. Statua del Canova nel Museo Nazionale di Napoli. (Napoli nobilissima, vol. VI, 1897, S. 177.)

— Il ratto di una Sabina, gruppo in bronzo di Giovan Bologna nel Museo Nazionale di Napoli. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 10.)

Fourier de Bacourt, E. Epitaphes et monuments funèbres inédits de la cathédrale et d'autres églises de l'ancien diocèse de Toul; par le comte E. F. de B. N⁰ 1. In-8⁰, 45 p. et 15 planches. Bar-le-Duc, imp. et lib. Contant-Laguerre.

Fournier - Sarlovèze. Le buste de Gauthiot d'Ancier, 1490—1556. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 135.)

Fraschetti, Stanislao. Dei bassorilievi rappresentanti la leggenda di Santa Caterina . in Santa Chiara di Napoli. (L'Arte, I, 1898, S. 245.)

Frizzoni, Gustave. Un monument de sculpture Lombarde a Trévise. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 277.)

Fukuchi. Sculpture and metal work of the ancient Japanese. (The Hansei Zasshi. A Montley Magazine in English, edited by Japanese, Vol. XIII, No. 1.)

Gauthier, Jules. Conrad Meyt et les sculpteurs de Brou en Franche-Comté. Leur œuvre. Leurs imitateurs (1524 à 1563). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 250.)

Gerlach, Mart. Die Bronceepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg. Photographische Naturaufnahmen, zusammengestellt und herausgeg. v. G., mit textlichen Erläuterungen v. Dir. Hans Bösch. 16. u. 17. (Schluss-) Lfg. Fol. (6 Taf. in Licht- u. Tondr. m. 23 S. illustr. Text.) Wien, Gerlach & Schenk. M. 5.—.

Goldschmidt, Adolph. Ueber die mittelalterlichen Bronzegrabmäler im Magdeburger Dom. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1897, VIII, S. 33.)

Gradmann. Eine Schnitzerei von Riemenschneider. (Christliches Kunstblatt, 1898, No. 5, S. 69.)

Graeven, Hans. Elfenbeinportraits der Königin Amalasvintha. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 82.)

— Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Serie I. Aus Sammlungen in England. Zusammengestellt u. herausgegeben von H. G. Rom, Istituto archeologico germanico. Kl.-8⁰. 71 Blatt Photographie und 36 S. Text. In Mappe. Rom, 1898.

Grandmaison, L. de. Les Auteurs du tombeau des Poncher (Musée du Louvre): Guillaume Regnault et Guillaume Chaleveau; par Louis de Grandmaison. In-8⁰, 15 pages et grav. Paris, impr. Plon, Nourit & Ce. Tours.

— Les auteurs du tombeau des Poncher. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 87.)

Grazia, Pa. de. Antonio Busciolano scultore, con appendice su Michele e

Vincenzo Busciolano. Potenza, stab. tip. Arc. Pomarici, 1897. 16⁰. p. 52, 5.

Grimm, Herm. Leben Michelangelo's. 2 Bde. 8. Aufl. 8⁰. (VIII, 470 u. IV, 474 S.) Berlin, Besser. M. 9.—; geb. in Leinw. M. 11.—; in Halbfrz. M. 13.—.

Guibert, L. Les Sépultures de l'abbaye de Saint-Martin-lès-Limoges et la Crosse de l'archevêque Geoffroi; par Louis Guibert, secrétaire général de la Société archéologique et historique du Limousin. In-8⁰, 16 p. Limoges, imprim. et libr. Ducourtieux. (1898.)

Haeghen, V. Van der. Le premier sceau de Gand. (Iventaire archéologique de Gand, fasc. 3.)

Hafner, Otto. Der Oelberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen. (Archiv f. christl. Kunst, 1898, S. 90.)

Handbücher der königl. Museen zu Berlin. Mit Abbildgn. (6. Bd.) 8⁰. Berlin, W. Spemann. VI: Sallet, Alfr. v. Münzen u. Medaillen. Mit 298 Abbildgn. (IV. 224 S.) M. 2.50; geb. M. 3.—.

Hénault, Maurice. Antoine Gilis, sculpteur et peintre (1702—1781). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 740.)

— Les boiseries de l'abbaye de Vicoigne et les Schleiff, sculpteurs valenciennois. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S, 518.)

— et **Rouault**. Les Boiseries de l'abbaye de Vicoigne et les Schleiff, sculpteurs valenciennois; par M. Maurice Hénault, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Valenciennes, et M. Rouault, membre de la Société d'agriculture, sciences et arts de Valenciennes. In-8⁰, 32 p. et grav. Paris, imprimerie Plon, Nourrit & Cᵉ.

Hermanin, Federico. Alcuni avori della collezione del conte Stroganoff a Roma. (L'Arte, Anno I, 1898, S. 1.)

Hirsch, Fritz. Hans Morinck. Inaug.-Diss. Heidelberg, 1897. 8⁰, 36 S.

Jacquot, Albert. Les Adam; résumé biographique et actes d'état civil. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 650.)

— Les Adam et les Michel Clodion; par Albert Jacquot, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Nancy. In-8⁰, 98 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cᵉ; libr. Rouam et Cᵉ.

— Les Michel et Clodion; résumé biographique et actes d'état civil. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 667.)

Jouin, Henry. La sculpture dans les Cimetières de Paris. (Nouvelles Archives de l'art français, vol. XIII.)

Kautzsch, Rudolf. Die Bamberger Domsculpturen. (Allgem. Zeitung, 1898, Beilage 59.)

Keppler, Paul. Kanzeln aus mittelalterlichen Dorfkirchen. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 19.)

Lafond, Paul. Le Miracle de saint Hubert. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 621.)

Lami, Stanislas. Dictionnaire des sculpteurs de l'école française, du moyen âge au règne de Louis XIV; par S. L. statuaire. Préface de Gustave Larroumet, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. In-4⁰, IV-589 pages. Beauvais, Impr. professionnelle. Paris, libr. Champion. (1898.)

Lange, Prof. Dr. Konr. Der schlafende Amor des Michelangelo. 4⁰. (93 S. m. Abbildgn. u. 2 Taf.) Leipzig, E. A. Seemann. M. 3.—.

Lava, B. Cippo funerario romano. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 27.)

L. C. Deux pierres d'autel gravées. (Revue de l'art chrétion, 1897, S. 508.)

Lechner, Dr. Karl. Grabdenkmäler in der Pfarrkirche zu Breitenwang (Tyrol). (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., 24. Bd., 1898, S. 92.)

Leisching, Julius. Das Grabmal. (Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, S. 1 u. 17.)

Lempfrid, Heinrich. Kaiser Heinrich II. am Münster zu Thann. Ein Beitrag zur oberrheinischen Kunstgeschichte. Programm des Progymnasiums zu Thann. 8⁰, 61 S.

Le Vayer, P. La stèle furnéraire de Gervais de Mezcrettes, au cimetière de Saint-Etienne-du-Mont. In-8⁰, 16 p. avec fig. Mamers, Fleury et Dangin. [Extr. de la Revue historique et archéologique du Maine (I, 42).]

Lindner, Arthur. Ein Fund romanischer Skulpturen auf dem Lohnhofe zu Basel. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, XXXI, 1898, No. 1, S. 17.)

List, Camillo. Zacharias Lencker. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XIX, 1898, S. 1.)

Lohmeyer, K. Die Herkunft des Herzog-Albrecht-Epitaphs in der Domkirche zu Königsberg i. Pr. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 464.)

Longuemare, P. de. Le statuaire Mouchy, symboliste. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 968.)

— Les sphinx de Pavilly. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 497.)

Lorin. La Suzanne de Beauvallet. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 739.)

— Les pérégrinations d'une statue. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 638.)

— Les Quatre Saisons de Sauvage. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 190.)

Mackowsky, Hans. Römische Brunnen. (Das Museum, III, S. 33.)

— Sperandio Mantovano. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 171.)

Male, Émile. Le portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris. (La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 231.)

Marchal, Edm. Quelques considérations sur l'histoire de la sculpture belge. (Bulletin de l'Académie royale des sciences ... de Belgique, 1898, Nr. 4.)

— Quelques considérations sur l'histoire de la sculpture belge, par le chevalier Edm. Marchal, secrétaire perpetuel de l'Académie royale de Belgique. Bruxelles, Hayez, 1898. In 8⁰, 18 p. [Extrait des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, 1898.]

Marquet de Vasselot, Jean-J. Un oeuvre inconnue de Pajou au Musée de Versailles. (La chronique des arts, 1898, S. 20.)

— Quelques pièces d'orfèvrerie limousine. (Fondation Eugène Piot, Monuments et mémoires, IV, Paris 1897, S. 257.)

Martinozzi, Mario. La tomba die Taddeo Pepoli nella chiesa di s. Domenico in Bologna: osservazioni. Bologna ditta Nicola Zanichelli tip. edit., 1898. 8⁰. p. 26, con tre tavole. L. 3.

Marucchi, O. Un nuovo frammento di sarcofago cristiano recentemente collocato nel Museo Pio-Lateranense. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno IV, Nr. 1—2, S. 24.)

Marx, R. Les Médailleurs français depuis 1789. Notice historique, suivie de Documents sur la glyptique au XIXᵉ siècle; par Roger Marx. In-4⁰. II-67 p. avec grav. et planches. Mesnil (Eure), imp. Firmin-Didot et Cᵉ. Paris, Société de propagation des livres d'art, 117, boulevard Saint-Germain. (1897).

Matthaei, Adalbert. Hans Brüggemann. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 201.)

— Zum Studium der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. (Beiträge und Mittheilungen d. Vereins f. schleswig-holsteinische Kirchengeschichte, 2. Reihe, 2. Heft.)

Maxe-Werly, L. Un monument lapidaire du musée de Bar-le-Duc; la Pierre tombale de Colin Massey (XVᵉ siècle); par L. Maxe-Werly. In-8⁰, 15 pages et planche. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre. [Extrait des Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc (3ᵉ série, t. 6, 1897).]

Mayer. Das Antependium der Stiftskirche zu Comburg. (Archiv f. christl Kunst, 1898, S. 9.)

Mazerolle, F. Les dessins de médailles et de jetons attribués au sculpteur Edme Bouchardon. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 349.)

Melani, Alfredo. Ancora il monumento di Cino Sinibuldi a Pistoia e Cellino di Nese. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 73.)

— Bonino da Campione è Bonino da Milano? Un suo nuovo lavoro. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 90.)

— Contributo allo studio di Niccolò di Piero Lamberti detto Pela morto nel 1420. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 113.)

— Giacomo Serpotta e alcuni sue composizioni decorative. (Arte italiana decorativa e industriale, VI, 1897, S. 77.)

— Gruamonte scultore di due architravi a Pistoia. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 73.)

— Il monumento di Cino Sinibuldi a Pistoia e Cellino di Nese. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 20.)

— La Donna nell' Opere di Michelangelo. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 178.)

— Mino da Fiesole e l'autore del busto di Leonardi Salutati? (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 89.)

— Su Benedetto da Rovezzano, anzi da Pistoia. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 89.)

Mély, F. de. L'émeraude de Bajazet II et la médaille du Christ d'Innocent VIII. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 487.)

Meyer, Alfred G. Ueber das Borromeo-Denkmal auf Isola Bella. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 505.)

Michelagniolo Buonarroti, Des, Dichtungen, hrsg. u. mit krit. Apparate versehen v. Prof. Dr. Carl Frey. Mit e. Porträtradierg. v. Alb. Krüger u. e. Heliographie nach Francesco da Hollanda. Lex.-8°. XXVI, 548 S. m. Fig. Berlin, G. Grote. Mk. 28.—.

Modigliani, Ettore. Avorí dei bassi tempi rappresentanti una imperatrice. (L'Arte, I, 1898, S. 365.)

Molinier, Émile. Deux portraits du maréchal Trivulce. (La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 421; III, 1898, S. 71.)

Müntz, Eug. Le sculpteur Laurana et les Monuments de la Renaissance à Tarascon. (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, IV, Paris 1897, S. 123.)

Münzenberger u. Beissel. Zur Kenntniss u. Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländ. Kunst. Begonnen v. M., fortgesetzt v. B. 13. Lfg. (2 Bd. S. 97—120 m. 10 photogr. Taf.) 14. Lfg. (2. Bd. S. 121—144 m. 10 photogr. Taf.) Frankfurt a/M., P. Kreuer. à M. 6.—.

Muzio, V. I Fantoni, intagliatori, scultori e architetti Bergamaschi. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 45.)

Nicolle, Marcel. Une maquette du sculpteur Roland au Musée du Louvre. (La chronique des arts, 1898, S. 223.)

Ollendorff, Oscar. Der Laokoon und Michelangelo's gefesselter Sklave. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 112.)

— Michelangelo's Gefangene im Louvre. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 273.)

Pahud, Fr. Descente de croix. (Retable en bois sculpté à Christlisberg.) (Fribourg artistique, 1897, 2.)

Pezzo, Nicola del. Le tombe dei Sanseverino nella chiesa dei SS. Severino e Sossio. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 67.)

Pit, A. Le David de Michel-Ange au château de Bury. (La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 455.)

P. K. Der Dresdener Todtentanz. (Wegweiser für Sammler, 1898, 1.)

Pollách, H. E. Das Grabmal in der Glanzzeit des Mohammedanismus. (Der österr.-ungar. Bildhauer u. Steinmetz, 1897, 34.)

Porée. Note sur la statue funéraire de Geoffroy Faé, évêque d'Evreux, conservée dans l'église de Saint-Eloi de Fourques (Eure); par M. l'abbé Porée, curé de Bournainville. In-8°, 11 pages et 2 pl. Evreux, imp. Hérissey. (1897.) [Extrait du Bulletin annuel de 1896 de la Société des amis des arts du département de l'Eure.]

Probst. Ueber die Existenzberechtigung des Meisters Fr. Schramm. (Archiv f. christl. Kunst, 1898, S. 25.)

Quarré-Reybourbon. Les enseignes de Lille. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 1078.)

Reiter. Der Rohrdorfer Altar und die Gemälde zu Gündringen. (Archiv f. christl. Kunst, 1898, S. 12 u. 20.)

Requin, L'abbé. Le sculpteur Antoine Volard. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 211.)

— Le sculpteur Imbert Boachon. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 418.)

Reymond, Marcel. La sculpture florentine. Première moitie du XV siècle. Florence, Alinari frères édit. (typ. de S. Landi), 1898. 4° fig. p. viij, 242. [1. Introduction: caractères généraux. 2. Nanni di Banco. 3. Jacopo della Quercia. 4. Ghiberti. 5. Brunelleschi. 6. Donatello. 7. Michelozzo. 8. Bicci di Lorenzo, Nanni di Bartolo, Ciuffagni. 9. Luca Della Robbia.]

Ricci, Corrado. Avori di Ravenna. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 42 u. 50.)

Richebé, R. Médailles françaises inédites ou peu connues; par R. Richebé. Grand in-8°, 12 p. Chalon-sur-Saône, impr. Bertrand, Paris, Serrure, 19, rue des Petits-Champs, (1898.) [Tirage à part de la Gazette numismatique française (1898).]

— Médailles françaises inédites ou peu connues. (Gazette numismatique française, 1898, S. 157.)

Richter, Martin. Der Schlossbrunnen zu Butschowitz in Mähren. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 425.)

Rondot, N. Les Graveurs de monnaies à Lyon du XIII[e] au XVIII[e] siècle; par Natalis Rondot, correspondant de l'Institut. Grand in-8^{0}, 91 p. Mâcon, imp. Protat frères.

Roserot, A. Fonte de la statue équestre de Louis XV, oeuvre de Bouchardon. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI. 1897, S. 222.)

Rouyer, I. Médaille gravée de Marie de la Châtre, dame de Châteauneuf-sur-Cher, femme de Guillaume de l'Aubespine, maître des requêtes de l'hôtel du Roi (1586). (Revue belge de numismatique, 1897, S. 447.)

— Médaille gravée de Marie de la Châtre, dame de Châteauneuf-sur-Cher, femme de Guillaume de l'Aubespine, maître des requêtes de l'hôtel du roi (1586), par J. Rouyer. Bruxelles, J. Goemaere, 1887. In-8^{0}, 11 p., figg. (fr. 0.25). [Extrait de la Revue belge de numismatique.]

Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, hrsg. v. Rud. Virchow. Neue Folge. (XIII. Serie.) 298. Hft. gr. 8^{0}. Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei. 298. Manchot, Past. Dr. Carl: Der Christus Michelangelos in S. Maria sopra Minerva in Rom. (38 S. m. 3 Taf.) M. 1.—.

Sant' Ambrogio, Diego. A proposito di un nuovo bassorilievo di Agostino Busti detto il Bambaja. (Politecnico, anno XLV, November-Dezember 1897, S. 687.)

— Il presepio di Trognano presso Melegnano. (Arte e Storie, XVII, 1898, S. 37.)

— Il sarcofago Soria di Giovanni Giacomo della Porta già nella chiesa di Santa Maria della Pace in Milano. (Archivio Storico Lombardo, Serie III, fasc. 16, S. 363.)

— Il tabernacolo sull' altare maggiore della Certosa di Pavia. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 13.)

— La tomba nella cattedrale di Basilea dell' arcivescovo milanese Bartolomeo Capra. (Archivio Storico Lombardo, Ser. III, fasc. XIV, S. 386.)

— Un disperso monumento Pavese del 1522 nella Chiesa di Santa Maria Maggiore di Treviso. (Archivio storico Lombardo, S. III. F. 15.)

Sant' Ambrogio, Diego. Un disperso monumento pavese nel 1522 nella chiesa di s. Maria Maggiore di Treviso (Società storica lombarda). Milano, tip. ditta Pietro Faverio di Confalonieri Pietro, 1897. 8^{0}. p. 63. [Estr. dall'Archivio storico lombardo, anno XXIV (1897), fasc. 15.]

— Un importante sarcofago in Milano dello scultore Marco d'Agrate, del 1556. (Politecnico, anno XLVI, 1898, gennaio, S. 39.)

Schaefer, K. Die Grabmäler der Markgrafen von Baden in der Schlosskirche zu Pforzheim. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1898, S. 36.)

Schalk, Karl. Zur Geschichte der Münze und Medaille. (Mitteilungen d. Clubs d. Münz- u. Medaillenfreunde in Wien, 1898, April, Kaiser-Jubiläums-Nummer, S. 21.)

Scherer, Chrn. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 12. Heft.) gr. 8^{0}, X, 139 S. m. 16 Abbildgn. im Text u. 10 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 8.—.

Schlie, Friedrich. Die Bronze-Fünten von St. Marien in Wismar, vom Dom zu Schwerin und von der St. Jakobs- und Dionysiuskirche in Gadebusch. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 85,)

Schlosser, Julius von. Nachträge zur Abhandlung: Die ältesten Medaillen und die Antike. (Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XIX, 1898, S. 352.)

Schlüter, Andreas. (Mittheilungen d. Ver. f. d. Geschichte Berlins, 1898, S. 4.)

Schmarsow, August. Andrea Pisano. (Festschrift zu Ehren des Kunsthistor. Instit. in Florenz, 1897, S. 14.)

— Die Kaiserkrönung im Museo Nazionale. (Festschrift zu Ehren des Kunsthistor. Instit. in Florenz, 1897, S. 54.)

— Die Statuen an Orsanmichele. (Festschrift zu Ehren des Kunsthistor. Instit. in Florenz, 1897, S. 36.)

— Niccolò und Giovanni Pisano. (Festschrift zu Ehren des Kunsthistor. Instit. in Florenz, 1897, S. 1.)

Schmidt, Carl. Bemerkungen zur angeblichen altkoptischen Madonnadarstellung. (Römische Quartalschrift, XI, 1897, S. 497.)

— Otto. Altäre u. andere kirchliche Einrichtungsstücke aus Österreich. (XII.—XVIII. Jahrh.) Heliogravuren nach photograph. Aufnahmen. Mit er-

läut. Text v. Reg.-R. Dir. Dr. Alb. Ilg. 3. Lfg. gr. Fol. (25 Bl. m. 4 S. illustr. Text.) Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 30.—.

Schnerich, Alfred. Ueber Donners Martin-Altar zu Pressburg und Stammels Hochaltar in St. Martin bei Graz. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1898, S. 33 u. 44.)

Schnütgen. Gothisches Krystallkreuz in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. (Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 1897, Sp. 237.)

— Romanisches Opferbrett im Nationalmuseum zu Stockholm. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898. Sp. 143.)

Schultz, Alwin. Der Hugenotten-Springbrunnen im Schlossparke zu Erlangen. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 47.)

Schumacher, F. Grabmalskunst. (Decorative Kunst, 1898, 3.)

Schwedeler-Meyer. Ueber Peter Flötner. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, IV, S. 13.)

Seeger, Georg. Peter Vischer der Jüngere. Ein Beitrag zur Geschichte der Erzgiesserfamilie Vischer. Inaug.-Diss. Leipzig. 8⁰, 168 S.

Semper, H. Ivoires du Xᵉ et du XIᵉ siècle au Musée national de Buda-Pesth. II. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 477.)

— Ueber eine besondere Gruppe elfenbeinener Klappaltärchen des XIV. Jahrh. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 113, 133 u. 173.)

Serrando Fatigati, E. Sentimientos de la naturaleza en los relieves medioevales españoles, por D. Enrique Serrano Fatigati, Catedrático, Consejero y Presidente de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid. Est. Tip. de San Francisco de Sales. 1898. En 4.⁰ may., 27 págs. Con 55 figuras en 3 láms. y 13 intercaladas en el texto. Librería de M. Murillo. 4 y 4.50.

Sforza, G. Lo scultore Ferd. Pelliccia di Carrara. (Giornale Ligustico, XXII, 8.)

Sitte, A. Die Grabdenkmale in der Schlosskapelle zu Pottendorf. (Berichte u. Mittheilungen d. Alterthums-Vereins zu Wien, Bd. XXXIII, Heft 1, S. 35.)

Skulpturen-Schatz, Klassischer. Hrsg. v. F. v. Reber u. A. Bayersdorfer. 2. Jahrg. Oktbr. 1897 — Septbr. 1868. 24 Hefte. Hoch 4⁰. (1. Hft. 6 Autotyp. n. 1 Bl. Text.) München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. Vierteljährl. M. 3.—; einzelne Hefte M. —.75

Soyez, E. Notre-Dame de Foy. Image conservée à la cathédrale d'Amiens. Notice historique par Edmond Soyez, de la Société des antiquaires de Picardie. In-4⁰, 86 pages avec fig. Amiens, imp. Yvert et Tellier.

S. Pietro, Il, in bronzo della Basilica Vaticana. (La Civilta cattolica, 1150.)

Spinazzola, Vittorio. Di una testa del Museo di San Martino rappresentante Masaniello. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 85.)

Stammler, J. Die Bildwerke in der Hauptvorhalle des Münsters zu Bern. Vereinsgabe des Kunstvereins des Kantons Bern für das Jahr 1897. Mit vier Lichtdrucken. Bern, 1897.

Stegmann, H. Aus dem alten Nürnberg. Das Taufbecken in der St. Sebaldus-Kirche. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, XI, 1898, Nr. 9, S. 65.)

— Ein Epitaph aus buntglasiertem Thon vom Jahre 1554. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1898, S. 3.)

Stevenson, E. Osservazioni intorno ad un avorio creduto antico, rappresentante Leone III e Carlo Magno. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno III, N. 3—4, S. 240.)

Strzygowski, Josef. Das byzantinische Relief aus Tusla im Berliner Museum. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 57.)

— Die christlichen Denkmäler Aegyptens. I. Die Plastik. 1. Ein Steinrelief der Sammlung Golenischeff. 2. Ein Elfenbeinkamm aus Antinoë. 3. Das Inschriftenrelief von al-Muʿallaka in Kasr es-Samaa. 4. Das Christustäfelchen von Elephantine. 5. Christus und die Verkündigung von al-Muʿallaka in Kasr es-Samaa. 9. Die Holzthür in der griechischen Georgskirche von Kasr es-Samaa. (Römische Quartalschrift, XII, 1898, S. 1.)

Stuhlfauth, G. Un frammento di sarcofago cristiano del magazzino arch. comunale di Roma. (Nuova Bulletino di Archeologia cristiana, anno III, N. 3—4, S. 178.)

Tait, C. J. Michelangelo. (The Builder, LXXV, 1898, S. 246.)

Tedeschi, Paolo. Un monumento lombardo a Treviso. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 163.)

Thiele, R. Michelangelo's Moses, ein Deutungsversuch. (Jahrbücher d. K. Akademie d. gemeinn. Wissenschaften zu Erfurt, N. F., 24. Heft.)

Thoison, Eugène. Le pseudo-retable de Recloses. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 389.)

Torlonia, L. Di un sarcofago cristiano del palazzo Torlonia. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno III, N. 3-4, S. 280.)

Treu, G. Winckelmann und die neue Bildhauerei. (Verhandlungen der 44. Versammlung deutscher Philologen u. Schulmänner in Dresden, 1897.)

Van Hende. Pierre Lorthior, graveur des médailles du roi, né à Lille en 1733, par Ed. Van Hende. S. l. n. d. (Bruxelles, J. Goemaere, 1898). In-8⁰, 8 p. (fr. —.25). [Extrait de la Revue belge de numismatique.]

Venturi, Adolfo. Il genio di Nicola Pisano. (Rivista d'Italia, Anno I, fasc. 1, 15 gennaio 1898, S. 5.)

Vitry, Paul. Deux statuettes françaises du sculpteur Pfaff (XVIIIe siècle) au château de Monbijou, à Berlin. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 155.)

— La Reine Nantechilde au Musée de Berlin. (La chronique des arts, 1897, S. 334.)

— La Sculpture française, d'après le musée de moulages du Trocadèro; par P. V., attaché des musées nationaux. 2 fascicules in-8⁰. 1er fascicule (Avant le XVIe siècle), 20 p.; 2e fascicule (Depuis le XVIe siècle), 20 p. Melun, Imp. administrative. (1898). [Ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses. — Notices sur les vues.]

— Michel-Ange; par P. V., attaché des musées nationaux. In-8⁰, 16 pages. Melun, Imp. administrative. (1898.) [Ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, services des projections lumineuses. — Notices sur les vues.]

Wallon, H. Jetons et Médailles de la chambre de commerce de Rouen. In-8⁰, 78 p. et planches, Rouen, imp. Gy, (1897.)

Weber, Siegfried. Die Entwickelung des Putto in d. Plastik der Frührenaissance. Inaug.-Diss. Heidelberg. 8⁰. VIII, 135 S. u. 8 Taf.

— Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance. Mit 8 Taf. in Lichtdr. nach Photographien der Gebr. Alinari in Florenz. gr. 8⁰. (V, 129 S.) Heidelberg, C. Winter. M. 5.—.

Weese, Dr. Art. Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrh. (=Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 10. Heft.) Gr. 8⁰. 175 S. m. 33 Autotypien. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 6.—.

Wiegand, Friedrich. Die Hirtenbilder auf dem Sarkophag der J. Aurelia Hilara in Salona. (Christliches Kunstblatt, 1898, Nr. 1, S. 6.)

Wismes, G. de. Les personnages sculptés des monuments religieux et civils, des rues, places, promenades et cimetières de la ville de Nantes; Du petit nombre de ceux qui existent; De quelle manière on devrait l'accroître; par le baron Gaëtan de Wismes. In 8⁰, 116 p. Vannes, imp. et libr. Lafolye.

Witte, A de. Les jetons et les médailles d'inauguration frappés par ordre du gouvernement général aux Pays-Bas autrichiens (1717—1794). (Revue belge de numismatique, 1898, S. 161 u. 326.)

Wroth, Warwick. Tickets of Vauxhall Gardens. (The Numismatic Chronicle, 1898, S. 73.)

Zimmermann, Max, Gg. Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. gr. 4⁰. VIII, 208 S. m. 66 Abbildgn. Leipzig, A. G. Liebeskind. M. 30.—.

Malerei.

Abito, L', primitivo dei frati minori: appunti ai progettisti per la dipintura della basilica di s. Antonio di Padova. Padova, tip. dell'Ancora, 1898. 8⁰. p. 21. [Estr. dall'Ancora di Padova.]

Academy Notes, The (with which is Incorporated Academy Sketches), 1898. With Illustrations of the Principal Pictures at Bourlington House. Originated by the late Henry Blackburn. 8vo, pp. 150. Chatto. 1/.

Alberti, Gius. La più antica veduta di Trento, acquarello di Alberto Dürer: note e confronti. Trento, stab. tip. lit. Giovanni Zippel edit., 1898. 8⁰ fig. p. 28, con tavola.

Amicis, Franco de. Raffaello Sanzio e la scoperta di un suo quadro. Torino. 8⁰. p. 80, con 7 tavole. L. 10.—.

Annibaldi, Giovanni. Della patria e di una grandiosa opera in Jesi del pittore Giambattista altrimenti detto M⁰. Scalabrino. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 77.)

Anselmi, Anselmo. Prospetto cronologico della vita e delle opere del pittore Ercole Ramazzani (1530? 1598). (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 99 u. 108.)

Antoniewicz, J. B. Zwölf Studien zur Geschichte der italienischen Renaissance. I. Lor. Costas (1457?—1535) Jugendentwicklung und sein Bild „Porcia's Heldenthat" in der fürstl. Czartoryskischen Gallérie in Krakau. (Anzeiger d. Akad. d. Wiss. in Krakau, 1898, März.)

A. R. Une copie de la „Vierge aux Rochers." (La chronique des arts, 1897, S. 308.)

— La nouvelle Madone du Louvre. (La chronique des arts, 1898, S. 82.)

Armitage, Edward. Pictures and Drawings Selected from the Works of. Edited by Dr. J. P. Richter. Folio. Low. 168/.

Artioli, Romolo. La scoperta d'un frammento di Raffaello. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 12.)

Arvor, Mmes d'. Madame Vigée-Lebrun. In-8⁰, p. 146 à 192. Angers, imp. Burdin. Paris, Lib. moderne. 30 cent. [Les Femmes illustres de la France, no. 4.]

Aubert, Andreas. Pinturicchio-Appartamento Borgia. (Kunstbladet, Kopenhagen, April 1898.)

Auriol, A. De Fra Angelico et de son œuvre. In-8⁰, 24 p. Paris, impr. Levé; 222, rue du Faubourg-Saint-Honoré. (1898.) [Extrait de la Revue thomiste.]

Aus dem Psalterium aureum der Stiftsbibliothek in St. Gallen. F.⁰. (6 Farbdr.) St. Gallen, (A. & J. Köppel). M. 6.—.

Aussenmalereien, Die, zu Ranten. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], 1898, S. 93.)

A. V. Gentile Bellini, il Carpaccio ed altri nelle rime burlesche dello Squarzola. (L'Arte, I, 1898, S. 356.)

A. V. Un quadro di Bernardo Parenzano nella Galleria del Louvre. (L'Arte, I, 1898, S. 357.)

Ave Maria! 16 Blätter nach Darstellungen eines spätgothischen westphälischen Liebfrauenaltars. Nebst einem Vorwort. hoch 4⁰. (8 S. Text.) M.-Gladbach, B. Kühlen. In Mappe M. 6.—.

Ayala, Michelangelo D'. Angelica Kaufmann a Napoli. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 100.)

B. Una tavola inedita del Pinturicchio. (L'Arte, I, 1898, S. 362.)

Bacci, Peleo. Manfredino di Alberto pittore pistoiese del XIII secolo. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 173.)

Beaurepaire, Eugène de. Les lettres et les tableaux de profession religieuse. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 197, S. 121.)

— Les peintures murales de l'église de Savigny (près Coutances). In-8⁰, 7 p. et pl. Caen, Delesques.

— Les vitraux peints de la cathédrale de Bourges. (Bulletin monumental, 7e série, II, 1897, S. 355.)

— Les Vitraux peints de la cathédrale de Bourges; par Eugène de Beaurepaire, secrétaire général de la Société française d'archéologie. Avec une lettre du comte de Marsy, directeur de la Société française d'archéologie. In-7⁰, 44 pages. Caen, impr. et libr. Delesques. (1898.)

(**Becher,** E.) Venus und Adonis von P. P. Rubens. 4⁰. 12 S. Berlin, Hempel & Co., G. m. b. H. (1898).

Beissel, Stephan. Das Evangelienbuch des Erzbischöflichen Priesterseminars zu Köln. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 1.)

— Die Gebetbücher des Kardinals Albrecht von Brandenburg. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, S. 149.)

Bell, Arthur (N. D'Anvers). Thomas Gainsborough: A Record of his Life and Works. With Illusts. Reproduced for the Most Part, Direct from the Original Paintings. 4to, pp. 166. G. Bell.

Bénet, Armand. Peintre des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Notes et documents extraits des fonds paroissiaux des archives du Calvados. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 110.)

Berenson, B. Alessio Baldovinetti et la nouvelle Madone de Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, II, S. 39.)

— De quelques copies d'après des originaux perdus de Giorgione. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, S. 265.)

— Die florentinischen Maler der Renaissance. Mit einem Index zu ihren Werken. Aus dem Engl. v. Otto Dammann. Vom Verf. selbst durchgesehen u. ergänzt. 8⁰. (III, 164 S.) Oppeln, G. Maske. Geb. in Leinw. M. 4.—.

— The Central Italian Painters of the Renaissance. Portrait. Cr. 8 vo, pp. 205. Putnam's Sons.

— The Venetian Painters of the Renaissance. 3rd. ed. Illust. Imp. 8 vo. Putnam's Sons.

Bergmans, Paul. Miniatures d'une Bible flamande du XVe siècle. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 8.)

— Notice sur un manuscrit flamand à miniatures du XVe siècle. (Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 5e série, tome I, S. 213.)

Berthier, J. J. Adoration des bergers, peinture de Hans Friess. (Fribourg artistique. 1897, Nr. 3.)

— Adoration des Mages, peinture de Hans Friess. (Fribourg artistique, 1897, Nr. 3.)

— Le jugement dernier, peintures de Hans Friess. (Fribourg artistique, 1898, Nr. 1.)

— Vitrail, Portrait du B. P. Canisius, 1591. (Fribourg artistique, 1897, Nr. 4.)

Bertoglio-Pisani, Conte Napoleone. Di alcuni affreschi nell' antico convento dell'Annunciata in Abbiategrasso. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 187.)

Bertoldi, Don Giac. Di una nuova tavola die Raffaello, scoperta e illustrata da d. Giacomo Bertoldi. Ascolo, tip. F. Vivian, 1897. 8⁰. XVI, 224 p.

Bertrand, L. Raphaelis Mengsii de antiquorum arte doctrina cuius momenti in Gallicos pictores fuerit (thèse). In-8⁰, 84 pages. Alger, imprimerie et librairie Jourdan.

Beruete, A. de. Velazquez; par A. de Beruete. Préface de M. Léon Bonnat, membre de l'Institut. Illustrations par MM. Braun, Clément et Ce. Grand in-4⁰, XI-220 pages. Evreux, impr. Hérissey. Paris, librairie Laurens. (1898.)

Biscaro, Gerolamo. Lorenzo Lotto a Treviso nella prima decade del secolo XVI. (L'Arte, I, 1898, S. 138.)

Blanc, Charles. Une famille d'artistes. Les Trois Vernet: Joseph, Carle, Horace; par Ch. B., membre de l'Académie française et de l'Académie des beaux-arts. Introduction de M. Henry Jouin. In-8⁰ carré, 167 p. avec grav. Corbeil, imprim. Crété. Paris, libr. Laurens. (1898.)

Blochet, E. Inventaire et description des miniatures des mss. orient. conservés à la Bibliothèque Nationale. (Revue des Bibliothèques, 1898, Jan.-Febr.)

Bode, Wilhelm. Domenico Venezianos Profilbildnis eines jungen Mädchens in der Berliner Galerie. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XVIII, 1897, S. 187.)

— Rembrandt. Beschreibendes Verzeichniss seiner Gemälde m. den heliogr. Nachbildgn., Geschichte seines Lebens u. seiner Kunst. Unter Mitw. v. Dir. C. Hofstede de Groot. 2 Bd. Fol. (181 S. m. 77 Taf.) Paris, 6, Rue de Rochefoucauld, Ch. Sedelmeyer. M. 125.

Bonnat, Léon. Velazquez. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 177.)

— Velasquez. (La España moderna, 112.)

— Vélasquez. Préface par L. Bonnat. Grand in-4⁰, XI, p. Evreux, impr. Hérissey.

Borrmann, Reg.-Baumstr. Rich. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Unt. Mitwirkung von Prof. Kunstgewerbeschul-Dir. H. Kolb u. Maler, Baugewerksch.-Lehr. O. Vorlaender hrsg. 2.—3. Lfg. gr. F⁰. (à 8 Farbdr. m. 8 S. illustr. Text.) Berlin, E. Wasmuth. In Mappe à M. 20.—.

Bosseboeuf, L. Une Vierge de l'école de Léonard de Vinci, à Saint-Paterne. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 187.)

Bouchot, Henri. Le maître aux ardents. (La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 247.)

— Une artiste française pendant l'émigration, Madame Vigée-Lebrun. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 51 u. 219.)

Bouillon-Landais. Le peintre Emile Loubon. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 193.)

Bourdery, L. Les Peintures de la crypte de la cathédrale de Limoges (XIIe siècle); par Louis Bourdery, peintre émailleur. In-8^{0}, 8 p. et planches. Limoges, imp. et lib. Ducourtieux. (1897)

— et E. **Lachenaud.** L'Œuvre des peintres émailleurs de Limoges. Léonard Limosin, peintre de portraits (d'après les catalogues de ventes, de musées et d'expositions et les auteurs qui se sont occupés de ces émaux). In-8^{0}, XXXII-405 p. Evreux, impr. Hérissey. Paris, librairie May.

Braquehaye, Ch. Appendice au mémoire sur les peintres de l'Hôtel de ville de Bordeaux. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 1122.)

— Les peintres de l'hôtel de ville de Bordeaux. Antoine Le Blond dit de Latour. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 902.)

— Les peintres de l'hôtel de ville de Bordeaux et les entrées royales de 1525 à 1665. (L'ami des monuments, 1897, S. 218.)

— Les peintres de l'Hôtel de ville de Bordeaux et des entrées royales, depuis 1525. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 817.)

Bredius, A. Hercules Seghers. (Oud-Holland, XVI, 1898, S. 1.)

Bruun, J. A. An enquiry into the art of the illuminated manuscripts of the middle ages. Part I. Celtic illuminated manuscripts. 4^{0}, XIV och 86 sid samt 10 pl. Stockholm, Samson & Wallin. 10 kr.

Burckhardt, Jacob. Erinnerungen aus Rubens. 8^{0}. III, 331 S. m. Bildniss. Basel, C. F. Lendorff. M. 4.50.

Calzini, E. Di una tavola di Raffaello (La Madonna „di Loreto“) e di una copia di essa pressochè ignorata. (Rassegna Bibliografica dell'arte italiana, I, 1898, S. 33.)

— Per Federico Barocci. (Documenti.) (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 103.)

— Pierpaolo Menzocchi, artista forlivese del sec. XVI. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, anno I, 1898, S. 137.)

Carocci, G. Un avvenimento artistico. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 17.)

Carotti, Giulio. Gli affreschi dell'oratorio dell' antico collegio fondato dal cardinale Branda Castiglioni in Pavia. (Archivio storico dell'arte, serie 2^{a}, anno III, 1897, S. 249.)

— Il ritratto di Andrea Doria del Bronzino. (L'Arte, I, 1898, S. 182.)

Cavalcaselle, G. B. e J. A. **Crowe.** Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Volume VIII. Firenze, succ. Le Monnier edit. (stab. tip. Fiorentino), 1898. 8^{0}. p. xj, 576. L. 10. [1. Benozzo Gozzoli e suoi discepoli. 2. Cosimo Rosselli. 3. Piero della Francesca. 4. Melozzo da Forlì. 5. Marco Palmezzani. 6. Giovanni Santi. 7. Luca Signorelli e suoi discepoli. 8. Don Bartolommeo della Gatta.]

Cavrois, Baron. L'émail de Vaulx en Artois. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 167.)

C. B. Ein Dürermonogrammist. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 218.)

Ceci, Giuseppe. La corporazione dei pittori. (Napoli nobilissima, vol. VII 1898, S. 8.)

Champeaux, A. de. L'ancienne école de peinture de la Bourgogne. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 36 u. 129.)

Chassant, A. Le Chevalier Sixe, peintre du duc de Bouillon, comte d'Evreux (XVIIIe siècle); par Alphonse Chassant. In-8^{0}, 28 p. et portrait. Evreux, imp. Hérissey. 1897. [Extrait du Bulletin annuel de 1896 de la Société des amis des arts du département de l'Eure.]

Chennevières, le vicomte Henry de. Les Tiepolo. Gr. in-8^{0} avec 74 gr. Librairie de l'art. Fr. 6.—. [Fait partie de la collection Les Artistes célèbres.]

— Portail. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 315.)

Chevreux, P. Note sur une collection de tableaux et d'estampes au dix-huitième siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 1106.)

Colvin. Sidney. Ueber einige Zeichnungen des Carpaccio in England. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XVIII, 1897, S. 193.)

Cook, Herbert F. La Vierge aux Rochers. (La chronique des arts, 1898, S. 235.)

Cook, Herbert F. Trésors de l'art italien en Angleterre. Le carton de Léonard de Vinci à la Royal Academy. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, S. 371.)

Courboin, François. Le retour de l'école (tableau de la Galerie Lacaze, attribué à Chardin). (La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 267.)

Cournault, Ch. Les peintures murales de l'église de Malzéville. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 248.)

Creizenach, W. Kleine Beiträge zur Deutung italienischer Kunstwerke. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 58.)

Cust, Lionel. Albrecht Dürer. A Study of His Life and Work. Imp. 8vo. Seeley. 7/6.

D. Alte Glasmalereien am Bodensee und seiner Umgebung. (Beilage zur Augsburger Postzeitung, 1897, No. 29 u. 30.)

Davidsohn, Robert. Die Heimath Giotto's. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 374.)

Dayot, Armand. Les Vernet: Joseph, Carle, Horace; par A. D., inspecteur des beaux-arts. In-4°, III, 241 p. avec grav. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Magnier. 1898.

Delignières, Emile. Notices sur plusieurs anciennes peintures inconnues de l'école flamande. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 305.)

Delisle, Léopold. Notice sur un manuscrit de l'église de Lyon du temps de Charlemagne. (Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque nationale et autres bibliothèques, Tome XXXV, 2. Partie et XXXVI.)

— Notice sur un manuscrit de l'église de Lyon du temps de Charlemagne. In-4°, 16 p. et 3 planches. Paris, Imprim. nationale; libr. C. Klincksieck. [Tiré des Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques (t, 35, 2° partie).]

— Notice sur un psautier du XIII. siècle app. au C. de Crawford. (Bibliothèque de l'École des Chartes, 58,4.)

De Raadt. Les fresques de „Leugemeete" (révélations d'un archéologue gantois) et le catalogue de la Porte de Hal, par J.-Th. de Raadt. Bruxelles, C. Baune (imprimerie Severeyns), 1898. In-8°, 15 p. fr. 1.—.

Des Meloizes. Les vitraux de la cathédrale de Bourges, postérieurs au XVIII° siècle. Texte et dessins par Albert des Meloizes, avec une introduction par E. de Beaurepaire. Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cie. In-folio, fascicule 11, pages 73 à 82 et VIII p. à 2 col., du texte et les planches XX et XXI. (20 fr.)

D.-G., E. La consultation, par Jan Steen. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 331.)

— Un intérieur, par Gonzales Coques, au Musée du Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 366.)

Di un quadro die Raffaello che dicesi recentemente scoperto. (La civiltà cattolica, 1147.)

Dobbert, E. Das Evangeliar im Rathause zu Goslar. I—II. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 139 u. 183.)

Dollmayr, Hermann. Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländischen Malerei des XV. nnd XVI. Jahrhunderts. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XIX, 1898, S. 284.)

Du Bois, Ad. Saint-Grégoire le Grand, par J.-B. de Champagne. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 3.)

Durrer, Robert. Der mittelalterliche Bilderschmuck der Kapelle zu Waltalingen bei Stammheim, 6 Tafeln. (Neujahrsblatt der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, für 1898; Mitteilungen LXII.)

— Die Kapelle von S. Niklausen bei Kerns und ihre mittelalterlichen Wandgemälde. (Geschichtsfreund, 52. Bd., Stans 1897.)

Duyse, Hermann van. Les fresques de la Leugemeete sont-elles un faux? (Annales de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, T. III, 1898, No. 1.)

Engerand, Fernand. La „Léda" de Michel-Ange de la Collection de la couronne. (La chronique des arts, 1898, S. 282.)

— Le portrait prétendu d'Elisabeth de France par Rubens, au Musée du Louvre. (La Revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 267.)

— Les restaurations du tableau de Titien „Jupiter et Antiope." (La chronique des arts, 1898, S. 158.)

Engerand, Fernand. Les portraits de Malherbe. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 630.)

— Nattier, peintre de favorites de Louis XV. (Le Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 327 u. 429.)

— Note sur l'„Assomption de la Vierge" du Musée de Dijon. (La chronique des arts, 1898, S. 249.)

— Notes sur un tableau de Salvator Rosa au Louvre. (La chronique des arts, 1898, S. 193.)

— Sur un portrait de Guillaume le Conquérant, exécuté en 1708 par le peintre caennais Saint-Martin. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 229.)

— Un portrait prétendu de Mme de Parabère au Musée de Caen. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, S. 334.)

— Un tableau de Ciro Ferri au Musée de Versailles. (La chronique des arts, 1898, S. 143.)

Even, Edward van. Le contrat pour l'exécution du triptyque de Thierry Bouts, de la collégiale Saint-Pierre, à Louvain (1464). (Bulletin de l'Académie royale des sciences . . . de Belgique, 1898, No. 4.)

Favarcq, L. Peintures du XIVe siècle découvertes dans l'ancienne chapelle de la Chartreuse de Sainte-Croix. In-8^{0}, 11 p. Montbrison, imp. Brassart. (1897.)

Fels, Friedrich M. Holbein und Böcklin. (Die Nation, 1897, No. 1.)

Ffoulkes, C. Jocelyn. Le Couronnement de la Ste. Vierge. Notes sur le développement de ce sujet et sur diverses manières de le représenter, particulièrement en Italie. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 42, 117.)

Fidière, O. Alexandre Roslin. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 45 u. 104.)

Firmenich-Richartz, Eduard. Hugo van der Goes. Eine Studie zur Geschichte der altvlämischen Malerschule. I. II. III. (Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 1897, Sp. 225, 289 u. 371.)

Fischel, Oskar. Raphaels Zeichnungen. Versuch einer Kritik der bisher veröffentlichten Blätter. Mit einem Vorwort von G. Dehio. 8^{0}. (15, XLIV, 272 S.) Strassburg, K. J. Trübner. M. 9.—.

Flammermont, J. Les signatures du Corrège. (La chronique des arts, 1898, S. 203.)

Flat, Paul. Une troisième Vierge au Rocher. (La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 405.)

Fleres, Ugo. Die Madonna mit dem Schleier von Raffael. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., IX, S. 111.)

Foster, J. J. British Miniature-Painters and their Works. 4to. Low. Sh. 52/6.

Fouéré-Macé. Les Vitraux de l'église abbatiale de Lehon; par l'abbé F.-M., recteur de Lehon. Illustrations de Charles Géniaux. In-8^{0}. 60 p. Rennes, impr. Oberthür; librairie Caillière.

Franck, Karl. Ueber die Technik eines frühgotischen Glasgemäldes im germanischen Museum. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1898, S. 66.)

Friedländer, Max, J. Hans der Maler zu Schwaz. Nachtrag. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 362.)

— Lucas Cranach. (Das Museum, III, S. 17.)

Frimmel, Th. v. Zu Abraham Godyn. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 291.)

Frizzoni, Gustavo. I quadri delle R. R. Gallerie di Stoccarda e di Augusta, nuovamente illustrati. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 25.)

— Zu den vermeinten Zeichnungen Pinturicchio's für das Appartamento Borgia. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 284.)

Fromiller, A. v. Die Klagenfurter Malerfamilie Fromiller. (Carinthia I., 1897, 5.)

Fromm, E. Das Kantbildniss der Gräfin K. Ch. A. v. Keyserling. (Kantstudien, II, 2.)

Gauthier, Jules. Jean Carondelet de Dôle, archevêque de Palerme (1469 à 1544). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 507.)

Gauthiez, Pierre. Hans Holbein sur la route d'Italie: Lucerne, Altdorf. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, S. 441; 1898, I, S. 157.)

G. C. I soffitti nella cappella del palazzo Ricardi e nella sala dei Capitani di parte Guelfa a Firenze. (Arte italiana decorativa e industriale, VI, 1897, S. 79.)

Gebhart, Emile. Le chroniqueur Fra Salimbene et le triomphe de la mort au Campo santo de Pise. (La Revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 193.)

Geistberger. Einige Bilder des hl. Blasius zu Kremsmünster. (Christl. Kunstblätter, Linz, XXXVIII, 5.)

Gemälde alter Meister der grossherzogl. Sammlung im Museum zu Schwerin. 100 Lichtdr.-Taf. Herausgegeben v. Joh. Nöhring. (In 4 Lfgn.) 1. Lfg. Fol. (25 Taf. m. 1 Bl. Text.) Lübeck, J. Nöhring. In Mappe M. 20.—.

Gemälde alter Meister der Sammlung Weber, Hamburg. (In 4 Lfgn.) 1. Lfg. Fol. (25 Lichtdr.-Taf. m. 2 Bl. Text.) Lübeck, J. Nöhring. In Mappe M. 20.—.

Gemälde, Ein verschollenes, von Raffael. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 59.)

Gerspach. Correspondance. Italie. Découvertes de tableaux. — Publications. — Destruction de tableaux. — Une Annonciation inconnue. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 131.)

— Correspondance. Italie. Florence: la fresque de D. Ghirlandajo à Ognissanti. — Découvertes des peintures. — Musées. — Peintres inconnus. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 311.)

— Fresques récemment découvertes à Florence, Orvieto et Montefiascone. — Le nettoyage des anciennes fresques. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 209.)

— La collezione dei ritratti dei pittori nella Galleria degli Uffizi. (Archivio storico italiano, serie V, tomo 21, 1898, S. 310.)

— Opere di Raffaello? (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 123.)

— Peintres italiens inconnus ou peu connus. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 514.)

— Une Adoration des Rois mages, par Botticelli. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 20.)

Giehlow. Dürer als Ägyptologe. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1898, I, S. 1.)

Giron, Léon. Le peintre Guy François du Puy (XVII[e] siècle). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 546.)

— Une Assomption de François Lemoyne (1718). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 639.)

Glasmalereien, Alte. (Blätter f. Kunstgewerbe, XXVII, S. 2 u. 32.)

Goldschmidt, Adolph. Der Hamburger Meister vom Jahre 1435. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 116.)

— Ueber den Hamburger Meister von 1435. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1898, IV, S. 15.)

Graeven, H. Die Vorlage des Utrechtpsalters. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 28.)

— Il rotulo di Giosuè. (L'Arte, I, 1898, S. 221.)

Grange, A. de la. Roger de la Pasture, peintre tournaisien. (Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 5[e] série, tome I, S. 231.)

Grigioni, C. Documenti. [Cristoforo di Faenza pittore; Petruzio di Fiumana pittore; Giovanni Battista di Bologna pittore; Melozzo da Forli pittore; Baldassare di Reggio pittore.] (Rassegna Bibliografica dell'arte italiana, I, 1898, S. 4.)

Gronau, G. Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S, 347.)

— Giovanni Battista Tiepolo. (Das Museum, III, S. 25.)

Grueber, Paul. Die Wandbilder des heil. Christoph. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., 24 Bd., 1898, S. 88.)

Gruppen aus der Rokokozeit. 4^0, 4 Bl. Leipzig, W. Möschke. M, 1.80. (Universal-Malvorlagen, 25.)

Guerlin, Robert. Notes sur les tableaux offerts à la confrérie de Notre-Dame du Puy à Amiens. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 438.)

Guiffrey, Jean. Un tableau, récemment donné au Musée du Louvre. (La Revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 135.)

Haack, Friedrich. Die St. Blasiuskapelle in Kaufbeuren und ihre Ausstattung. Zugleich ein Beitrag zur Apt-Scorel-Frage. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 249.)

— Bologna und die heilige Cäcilie von Raffael. (Christliches Kunstblatt, 1897, Nr. 10, S. 156.)

Hahr, A. En gustaviansk målare. Per Krafft d. ä. och hans verksamhet i Sverige. Med 2 ljustrycksplancher. 8⁰. 108 S. Stockholm, Wahlström & Wildstrand. 2 kr. 25 öre.

H. B. Le portrait coiffé d'Élisabeth d'Autriche au Louvre. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 215.)

Haendcke, Berthold. Dürers Beziehungen zu J. de' Barbari, Pollajuolo und Bellini. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 161.)

— Ueber Entwürfe und Studien zu ausgeführten Werken Alb. Dürers. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 151.)

Handbook of Painting: German, Flemish and Dutch Schools. Based on the Handbook of Kugler. Remodelled by the late Prof. de Waagen, and thoroughly Revised and in part Re-written by the late Sir Joseph A. Crowe. 6th impression. 3rd ed. With Illusts. In 2 parts. Cr. 8vo. pp. 598. J Murray.

Handzeichnungen alter Meister a. d. Albertina. III. Bd. 4—9. Lfg. Wien, Gerlach & Sch. à M. 3.—.

Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule. (In 8 Lief.) 1. Lief. F⁰. 8 Lichtdr. Haarlem, H. Kleinmann. M. 4.—.

Handzeichnungen alter Meister im königl. Kupferstichkabinet zu Dresden. Hrsg. u. besprochen v. Dir. Dr. Karl Woermann. 6. Mappe. gr. Fol. (25 Lichtdr.-Taf. m. Text S. 61—72.) München, F. Hanfstaengl. In Leinwand-Mappe M. 80.—.

Hann, Fr. G. Die gothischen Glasmalereien im Chore zu Lieding. (Carinthia I., 1897, 6.)

— Die Renaissance-Wandmalerei in den Gewölbefeldern des Chores der Kirche St. Margarethen am Töllerberge bei Völkermarkt. (Carinthia I., 1897, 6.)

— Wandmalereien in Gais bei Bruneck und Dietenheim. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., 24. Bd., 1898, S. 183.)

Haseloff, Arth. Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrh. gr. 8⁰. 379 S. m. zahlreichen Abbildgn. (auf 49 Taf.). (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 9.) Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 15.—.

Haverkorn van Rijsewijk, P. Joost van Geel. (Oud-Holland, XVI, 1898, S. 32.)

Haverkorn van Rijsevijk, P. Willem van de Velde de Oude, zijn leven en zijn werk. (Oud-Holland, XVI, 1898, S. 65.)

Helbig, Jules. Les peintures des maîtres inconnues. Un triptyque du XVIe siècle. (Revue de l'Art chrétien, 1898, S. 349.)

Hermanin, Federico. La Biblia latina di Federico d'Urbino nella Biblioteca Vaticana. (L'Arte, I, 1898, S. 256.)

Hermann, Hermann Julius. Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III. Acquaviva. (Jahrbuch d. kunsthistor. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, XIX, 1898, S. 147.)

Hofstede de Groot, C. Heeft Rembrandt in Engeland vertoefd? (Oud-Holland, XV, 1897, S. 193.)

— Plaatselijke ontwikkeling van onze 17de eeuwsche schilderschool. (Verslag von de allgemeene vergadering der Jeden van het historisch genootschap, gehouden zu Utrecht op 20 April 1898.)

Hymans, Henri. Les trois peintres David Teniers. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 162.)

— „Margot l'Enragée". Un tableau retrouvé de Pierre Breughel le vieux. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, S. 510.)

— Peter Paul Rubens. (Das Museum, III, S. 57.)

— Un maître énigmatique. (Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 4e série, tome X, S. 360.)

Jacobsen, Emil. Allegoria della Primavera di Sandro Botticelli. Saggio di una nuova interpretazione. (Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno III, 1897, S. 321.)

— Die drei Parzen in der Galerie Pitti zu Florenz. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 118.)

— Holländische Bilder im Ferdinandeum zu Innsbruck. (Oud-Holland, XV, 1897, S. 211.)

— La Madeleine de Quinten Massys au Musée de Berlin. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 483.)

— Ueber einige italienische Gemälde der älteren Pinakothek zu München. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 425.)

Jadart, H. Les Dessins de Georges Baussonnet, artiste rémois (1577-1644), conservés à la bibliothèque de Reims;

par M. H. J., bibliothécaire de la ville de Reims. In-8⁰, 23 p. et grav. Paris, imprimerie Plon, Nourrit & C[e]. (1897.)

Jadart, H. Les Portraits de Louis de Gonzague et de Christophe de Savigny; par H. J., bibliothécaire de la ville de Reims. In-8⁰, 12 p. Dôle, imp. et lib. Bernin. [Tiré à part à 25 exemplaires. Extrait de la Revue historique ardennaise (août 1897).]

— Un portrait de Louis XIII avec allégories. Dessus de cheminée provenant de l'hôtel de ville de Reims et placé au Musée en 1897. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 647.)

Jahnel, C. Einige Nachrichten über den Maler Fabian Polierer. (Mittheilungen d. Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, 36. Jahrg., Nr. 5.)

Joseph, D. Histoire de la peinture de la renaissance italienne: Trecento et Quattrocento, avec coup-d'oeil sur les tendances artistiques précédentes en Italie. Syllabus du cours professé par le docteur D. J., professeur à la faculté de philosophie et lettres de l'Université Nouvelle de Bruxelles. Bruxelles, V[ve] Ferd. Larcier, 1898. In-8⁰, 77 p. (2 fr.)

Justi, Carl. Domenico Theotocopuli von Kreta. III. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 213.)

Justi, Ludwig. Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1898, S. 346.)

Kaemmerer, Ludwig. Hubert und Jan van Eyck. (= Künstler-Monographien, herausg. von H. Knackfuss, XXXV.) Lex. 8⁰. 118 S. mit 88 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Kalkoff, Paul. Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürer's. Dürer's Flucht vor der niederländischen Inquisition und Anderes. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 443.)

Kautzsch, Rudolf. Des Christoph Scheurl Libellus de laudibus Germaniae. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 286.)

Keppler. Raphaels Sposalizio. (Archiv f. christliche Kunst, 1898, S. 81.)

Keuffer, M. Das Prümer Lektionar. (Trierisches Archiv, 1. Heft.)

Kiliansbilder-Cyclus, Der, in der Pfarrkirche zu Wartberg a. d. Krems. (Christliche Kunstblätter, XXXVIII, 7.)

Klein. Sandro Botticelli. (Historisch-politische Blätter, 112, 6.)

Knackfuss, H. Tizian. (= Künstler-Monographien. In Verbindung mit Andern hrsg. v. H. Knackfuss, XXIX.) gr. 8⁰. Mit 123 Abbildgn. v. Gemälden u. Zeichngn. 151 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Koser, Reinhold, und Paul **Seidel.** Die äussere Erscheinung Friedrichs des Grossen. I. Die Berichte der Zeitgenossen über die äussere Erscheinung Friedrichs des Grossen. II. Die Bildnisse Friedrichs des Grossen. (Hohenzollern-Jahrbuch, I, 1897, S. 87.)

Laban, Ferdinand. Rembrandt's Bildnis seines Bruders Adriaen Harmensz van Rijn in der Berliner Galerie. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 73.)

— Rembrandts Bruder im Helm. 4⁰. 8 S. u. 1 Taf. Leipzig, Seemann & Co., 1898. [Abdruck aus der „Zeitschrift für bildende Kunst", N. F., Bd. IX.] M. 2.—.

Labande, L. H. L'oeuvre d'un miniaturiste avignonnais de la Renaissance. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 501.)

Lacquet, E. Tableau commémoratif du XVI[e] siècle. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 7.)

Lafenestre, G. La Tradition dans la peinture française; par Georges Lafenestre, membre de l'Institut. La Peinture française au XIX[e] siècle: P. Baudry, A. Cabanel, E. Delaunay, E. Hébert. In-18 jésus, 392 p. Châteauroux, impr. Majesté et Bouchardeau. Paris, librairie May.

— Nicolas Froment d'Avignon. (La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 305.)

Lafond, Paul. François et Jacob Bunel, peintres de Henri IV. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 557.)

La Loge d'Ausson, de. Note sur un tableau trop oublié de Peter-Paul Rubens. In-8⁰, 15 p. Paris, imp. Davy. 1898.

Lampe, L. Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles. Guide monogrammiste indispensable aux amateurs de peintures anciennes, par L. L., artiste peintre, etc. Quatorzième livraison. Bruxelles, A. Castaigne, s. d. (1898). In-8⁰, p. 1041 à 1148 à 2 col. Cette livraison termine l'ouvrage.

Landsperg, Abbesse Herrade de. Hortus deliciarum. Réproduction héliographique d'une série de miniatures, calquées sur l'original de ce manuscrit du XIIième siècle. Texte explicatif par le Chanoine G. Keller. Éd. par la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. Livr. X. (Supplément.) gr. Fol. (10 Lichtdr.-Taf. m. Text S. 45—59.) Strassburg, K. J. Trübner in Komm. M. 15.—.

Lang, A. Die Wohnzimmer des Papstes Alexander VI. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], 1898, S. 1.)

Lange, Konrad. Dürer's ästhetisches Glaubensbekenntnis. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., IX, S. 121 u. 186.)

Launay, L. J. de. Lettres du peintre L. J. de Launay (1724—1726); par Paul Parfouru, archiviste du département d'Ille-et-Vilaine. In-8⁰, 38 p. Rennes, imp. Prost. (1898.) [Extrait du t. 8 des Mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine.]

Laval, J. L'Eglise et la Paroisse de Saint-Clément (en Lorraine); Peintures du XVe siècle découvertes en 1896 dans cette église (avec 9 grav.); par l'abbé J. Laval, curé de Saint-Clément. In-8⁰, 99 p. Nancy, impr. A. Crépin-Leblond. 2 fr.

L. C. Tête de N.-S. couronné d'épines au Palais de Justice de Dijon. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 496.)

Lehmann, Hans. Die Fenster- und Wappenschenkungen d. Stadt Zofingen. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, XXX, Oktober 1897, No. 3, S. 112; No. 4, S. 133; XXXI, 1898, No. 2, S. 54.)

Leitschuh, Priv.-Doc. Dr. Frz. Frdr. Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei. 8⁰. (VIII, 365 S.) Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 6.—.

Leprieur, Paul. Jean Fouquet. IV. (La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 347.)

Leroy, Paul et H. **Herluison.** Notice sur Sergent - Marceau, peintre et graveur. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 654.)

Lind, K. Aus Weiten. (Berichte und Mittheilungen d. Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. XXXIII, Heft 1, S. 41.)

Lippmann, Friedrich. Albrecht Dürer als Zeichner. (Das Museum, III, S. 49.)

Lisini, A. Notizie di Duccio pittore e della sua celebre ancona. (Bullettino senese di Storia Patria, Anno V, fasc. 1, S. 20.)

Locati, Luigi. Breve compendio di storia delle belle arti in Italia dalle origini fino ai giorni nostri. Vol. I: Pittura. Torino. 8⁰ fig. 390 p. L. 4.—.

Loeser, Carlo. I disegni italiani della raccolta Malcolm. (Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno III, 1897, S. 341.)

— Paolo Uccello. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 83.)

Löw, A. Die alten Glasgemälde in Heiligenblut. (Berichte u. Mittheil. d. Alterthumsvereins zu Wien, XXXIII, S. 44.)

Logan, Mary. Découverte d'une fresque de Pollajuolo. (La chronique des arts, 1897, S. 343.)

Lorin. Pierre Dupuis, peintre de Montfort. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 193.)

Ludwig, Gustav. Vittore Carpaccio. (Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno III, 1897, S. 405.)

Lüdtke, Willy. Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis. Inaug.-Diss. Greifswald, 1897, 8⁰, 50 S.

Mackowsky. Ueber ein wiedergefundenes Fresko des Domenico Ghirlandajo. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1898, IV, S. 14.)

— Ueber wiedergefundene Bilder des Jacopo del Sellajo. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1897, VII, S. 28.)

Maeterlinck, L. L'Apothéose de la Vierge par Nicolas de Liemaekere, dit Roose. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 4.)

— La présentation au temple, par Pierre-Joseph Verhaghen. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 7.)

— Le couronnement de sainte-Rosalie, par Gaspard de Craeyer. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 4.)

— Le Martyre de St. Baise, par Gaspard De Craeyer. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 6.)

— Les cinq sens, par Théodore Rombouts. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 4.)

Maeterlinck, L. St. Sébastien consolé par des anges après son martyre, par Pierre Thys (le Vieux). (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 7.)

— St. Simon Stock recevant le scapulaire, par Gaspard De Craeyer. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 7.)

— Vision de Ste. Marie-Madelaine de Pazzi, par Théodore Boeyermans. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 6.)

Magne, Lucien. L'oeuvre des peintres verriers français. Verrières des monuments élevés par les Montmorency (Montmorency, Ecouen, Chantilly). Petit in-f⁰ avec 122 pl. et un album de 8 planches. F. Didot. fr. 140.—.

Malaguzzi Valeri, F. I pittori Ufficiali a Bologna. (Rassegna Bibliografica dell'arte italiana, I, 1898, S. 1.)

— L'arte dei pittori a Bologna nel secolo XVI. Notizie di Giulio Francia, Amico Aspertini, Lodovico Carracci, Tiarini, Guido Reni, ecc. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno III, 1897, S. 309.)

Malkowsky, Georg. Ein Bilderstreit. (Deutsche Kunst, II, 1898, Nr. 20, S. 385.)

Mantz, Paul. La peinture française, du IXᵉ au XVIᵉ siècle. Introduction d'Olivier Merson. In-8⁰ illustré, 288 p. Société française d'éditions d'art. fr. 3.50. [Fait partie de la Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Marquet de Vasselot, Jean-J. Une oeuvre inconnue d'Antoine Coypel. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 456.)

Master Painters of Britain, The. Edit. by Gleeson White. In 4 vols. Vol. I. Illustrated 4 to, bds, pp. XX, 41. Jack (Edinburgh). Whittaker. 10/6.

Maulde de Clavière, R. de. A propos de quelques soi-disant portraits de femmes du XVIᵉ siècle. (La Revue de l'Art ancien et moderne, II, 1897, S. 411; III, 1898, S. 27.)

Mayer. Reste von Malereien in Comburg. (Archiv f. christl. Kunst, 1898, S. 27.)

Mazerolle, F. Le Livre d'Heures du roi Charles VIII à la Bibliothèque Nationale de Madrid. (La chronique des arts, 1897, S. 335.)

Meissner, F. H. Jean Antoine Watteau. Eine Rokoko-Studie. (Westermann's Monatshefte, 42. Jahrg., 1898, Januar.)

Meister, der Hamburger, vom J. 1435 aus dem Schweriner Museum, in 11 Lichtdr.-Taf. hrsg. v. Jos. Nöhring. Mit kunstgeschichtl. Erörtergen. von Mus.-Dir. Hofr. Prof. Dr. Frdr. Schlie. Fol. (10 S. m. 1 Abbildg.) Lübeck, J. Nöhring. In Mappe M. 12.—.

Melani, Alfredo. Fra' Antonio da Monza disegnatore di una invetriata. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 114.)

— Su Manfredino Pistoiese di nuovo. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 178.)

Menotti, Mario. Van Dyck a Genova. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno III, 1897, S. 281, 360 u. 432.)

Merkwürdigkeit, Eine, auf der Gerster'schen Madonna Hans Holbeins. (Sonntagsbeilage zur „Allgemeinen Schweizer Zeitung“, 1898, No. 2.)

Michel, Em. Rubens au château de Steen. (La Revue de l'art ancien et moderne, 1898, S. 1 u. 203.)

— Rubens chez lui. (Revue des deux mondes, 1898, 1. August.)

— Quelques tableaux de Jan Fyt. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, II, S. 32.)

Migeon, G. La Peinture japonaise au Musée du Louvre. In-4⁰, 9 p. avec grav. Evreux, imp. Hérissey. Paris, 28, rue du Mont-Thabor. (1898.) [Extrait de la Revue de l'art ancien et moderne (numéro de mars 1898).]

— La peinture japonaise au Musée du Louvre. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 256.)

Milkowicz, Priv.-Doc. Dr. Wladimir. Zwei Fresco-Kalender in den Bukowiner Klosterkirchen in Woronetz u. Suczawitza aus dem 16. Jahrh. [Aus: „Mittheilgn. d. k. k. Central-Commission f. Erforschg. u. Erhaltg. d. Kunst- u. histor. Denkmale“, N. F., 24. Jahrg.] 8⁰. (179 S. m. 5 Taf.) Wien, W. Braumüller in Komm. M. 5.—.

— Zwei Fresco-Kalender in den Bukowiner Klosterkirchen Woronetz und Suczawitza aus dem 16. Jahrhundert. (Mittheilungen d. K. K. Centralcommission, N. F., 24 Bd., 1898, S. 1.)

Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft (der Gesellschaft für vaterländ. Alterthümer) in Zürich. XXIV. Bd. 5. Hft. Durrer, Rob.: Der mittelalterl. Bilderschmuck der Kapelle zu Waltalingen bei Stammheim. (22 S. m. Abbildgn. u. 6 Taf.) gr. 4⁰. Zürich, Fäsi & Beer in Komm. M. 3.20.

M. L. Découverte d'une fresque de Ghirlandajo. (La chronique des arts, 1898, S. 54.)

— Une nouvelle fresque de Ghirlandajo à Florence. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, S. 196.)

Molmenti, Pompeo. Il Moretto da Brescia. Firenze, R. Bemporad e figlio cessionarî della libr. edit. Felice Paggi (tip. di S. Landi), 1898. 8⁰ fig. p. 113. L. 2.25.

— Il Moretto da Brescia: I. L'uomo. (Nuova Antologia, Fasc. 653, S. 524.)

— Tomaso da Modena e la pittura antica in Treviso. (Nuova Antologia, Fas. 639.)

Mont, Pol de. Rembrandt's goede samarietaan. (Schilderij in het bezit van de heer J. L. Menke, te Antwerpen.) (De Wlaamse School, N. R., XIe Jaarg., 1898, S. 211.)

Morelli, avv. Pietro. Di Alessandro Bonvicino di soprannome Moretto: conferenza [detta] la sera del 6 marzo 1898 all' istituto sociale d'istruzione in Brescia. Brescia, tip. istituto Pavoni, 1898. 8⁰. p. 44, con ritratto. Cent. 30.

Morpurgo, S. Un affresco perduto di Giotto nel palazzo del podestà di Firenze. Firenze, stab. tip. G. Carnesecchi e figli, 1897. 8⁰. p. 24. [Per le nozze di Igino Benvenuto Supino con Valentina Finzi.]

Müller-Walde, Paul. Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci. III. Vorbereitungen zum hl. Johannes des Louvre unter Plänen zum Trivulzio-Grabmal und geometrischen Berechnungen. IV. Einige Darstellungen des hl. Sebastian. Erinnerungen an die Pollajuoli. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 250.)

Müntz, Eugène. A propos de Botticelli. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, II, S. 177.)

— An italian realist of the fifteenth century: Vittore Pisanello of Verona. (The Art Journal, 1898, S. 203.)

— L'ancienne Basilique de St.-Paul-hors-les-murs. Ses fresques et ses mosaïques, d'après des documents inédits, avec des notes sur quelques autres peintures romaines du moyen âge. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 1, 108.)

— Léonard de Vinci et la Vierge aux Rochers. Esquisses inédites de la Galerie Mancel à Caen. (La chronique des arts, 1898, S. 214.)

Müntz, Eugène. Les influences classiques et le renouvellement de l'art dans les Flandres au XVe siècle. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 289 u. 472.)

— Les tableaux de Léonard de Vinci en France. (La chronique des arts, 1898, S. 266 u. 274.)

— The „Leda" of Leonardo da Vinci. (The Athenaeum, 1898, II, S. 393.)

Murray Bakker, G. De portretten, afkomstig van het Huis Honselaersdijk, in 's Rijks Museum te Amsterdam. (Oud-Holland, XVI, 1898, S. 12.)

Neimargedorf. Die Entwickelungsjahre Hans Holbeins d. J. v. 1512—1526. („Die Wahrheit", München, 1. Sept. 1897, Heft 9.)

Neujahrsblatt, VIII., des Kunstvereins u. des historisch-antiquarischen Vereins zu Schaffhausen. 1898. gr. 4⁰. Schaffhausen, Kunstverein. M. 2.40. VIII: Vogler, Dr. C. H.: Der Künstler u. Naturforscher Lorenz Spengler aus Schaffhausen. 1. Hälfte: Der Lebenslauf. Mit dem Portr. u. 1 Taf. m. Abbildgn. v. Werken Spenglers. (28 S.)

Nolhac, P. de. Le Virgile du Vatican et ses peintures; par M. Pierre de Nolhac, conservateur du Musée national de Versailles. In-4⁰, 113 p. et planche. Paris, Impr. nationale; libr. C. Klincksieck. [Tiré des Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques (t. 35, deuxième partie).]

— Le Virgile du vatican et ses peintures. (Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque nationale et autres bibliothèques, T. XXXV, P. 2.)

Notice descriptive et historique sur les vitraux de l'église de Lhuitre. In-8⁰, 88 p. Arcis-sur Aube, impr. Frémont. Tous les libraires de l'Aube. L'huitre, chez l'abbé Bernard. 1 fr. 50.

Notizie intorno al quadro di Raffaello rappresentante la Sacra Famiglia con s. Francesco, di proprietà dei signori eredi conti Maggiori di Fermo e che figura nell' esposizione internazionale raffaellesca in Urbino (22 agosto 1897). Fermo, stab. tip. Bacher. 8⁰. p. 3.

Novati, Francesco. Scoperte artistiche: Argo nel Castello Sforzesco di Milano. (Emporium, vol. VII, n. 38, Februar 1898, S. 154.)

Obernitz, W. v. Vasari's allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei. Inaug.-Diss. Königsberg i. Pr., 1897. 8⁰, 34 S.

Oettingen, Wolfgang von. Die deutsche Bildnismalerei im achtzehnten Jahrhundert. (Das Museum, III, S. 1.)

— Das Genter Altarwerk der Brüder van Eyck. (Jahresbericht des Deutschen Kunst-Vereins, 1897, Berlin 1898, S. 19.)

Oidtmann, Dr. H. Die Glasmalerei. II. Thl.: Die Geschichte der Glasmalerei. 1. Bd.: Die Frühzeit bis zum J. 1400. gr. 8°. (VIII, 368 S.) Köln, J. P. Bachem. M. 7.50.

— Romanische Glasgemälde rheinischen Ursprungs. (Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 1897, Sp. 275.)

Paléologue, Maurice. Le portrait de Giovanna Tornabuoni par Domenico Ghirlandajo. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, S. 493.)

Panzacchi, Enrico. Schifanoia. (Rivista d'Italia, anno I, fasc. 7, 15 luglio 1898, S. 486.)

Papa, Ulisse. Arte retrospettiva: Alessandro Bonvicini detto il Moretto. (Emporium, vol. VII, n. 39, März 1898, S. 281.)

— Il genio e le opere di Alessandro Bonvicino (Il Moretto). Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1898. 8° fig. p. 40, con tavola. L. 1.50. [Estr. dalla rivista Emporium, vol. VII, no. 40.]

Pauw, N. de. Les trois peintres David Teniers et leurs homonymes. (Annales de l'Académie royal d'archéologie de Belgique, 4e série, X, 1897, S. 301.)

Perrone, Luigi. A proposito di pittori cinquecentisti valtellinesi. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 153.)

Petersen, E. Eine antike Vorlage Michelangelo's. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 294.)

Phillips, Cl. The Earlier Work of Titian. (The Portfolio, 1897, Oktober.)

Pintores germánicos. Durero. — Holbein. — Van Eyck. — Van der Weyden. — Memling. — Rubens. — Van Dyck. — Teniers. — Hals. — Rembrandt. — Brawer. — Van Ostade. — Steen. — Reiysdael. Madrid. Establecimiento tipográfico de Felipe Marqués. 1897. En 8.°, 79 págs. con 20 grabados. — 1 peseta en Madrid y 1,25 en provincias. [Biblioteca popular del arte, tomo XXVII.]

Piucco, C. Corriere di Venezia. Affreschi scoperti ai Frari. — Un quadro solo in tre quadri. (L'Arte, I, 1898, S. 322.)

Poggi, Vittorio. Di una tavola dipinta nel secolo XI a Lavagnola presso Savona. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 76, 82 u. 91.)

Ponsonailhe, C. Le Trois Grâces de Raphaël (mise en vente à Paris en 1882); par Charles Ponsonailhe. In-8°, 20 p. avec grav. et portrait hors texte. Paris, imp. Plon, Nourrit et Ce. (1897.)

— Mise en vente des „Trois Grâces" de Raphaël, à Paris, en 1822. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 1050.)

— Un dessin sur Thermidor par Hubert-Robert à la Faculté de médecine de Montpellier. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 370.)

Portfolio, The. The Paintings and Drawings of A. Dürer. By Cust and others. Imp. 8 vo. Seeley.

Poulaine, F. Grisailles et Vitraux; par M. l'abbé F. Poulaine, curé de Voutenay. In-16, 69 p. Paris, imp. P. Dupont. (1898.)

Psalterium aureum, Aus dem, der Stiftsbibliothek in St. Gallen. F°. 6 Farbdr. St. Gallen. A. & J. Köppel. M. 6.—.

Quarré-Reybourbon, L. Les peintres Van Oost, à Lille, à propos d'un tableau lillois. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 231.)

Rahn, J. R. Die Wandgemälde in der Kirche von Windisch. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, XXX, Oktober 1897, Nr. 3, S. 105.)

Razzóli, p. Rob. Gli affreschi d'Ognissanti in Firenze. Firenze, tip. di E. Ariani, 1898. 16°. p. 28. Cent 30.

Rembadi, A. Dom. Di alcuni quadri della galleria Volpini: osservazioni critiche. Firenze, tip. di Salvadore Landi, 1898. 8°. p. 24.

Rembrandt-Preisausschreiben, Ein. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 230.)

Ricci, Corrado. La gloria d'Urbino. Bologna, ditta Nicola Zanichelli tip. edit., 1898. 16°. p. 163. L. 2.—. [1. Raffaello e la varietà delle scuole pittoriche italiane. 2. Le tradizioni poetiche e la sala della segnatura. 3. Urbino e Raffaello. 4. Il Passo del Furlo. 4. Livinia Feltria Della Rovere.]

—, Giulio. Brevi cenni su Carlo Cignani e la lunette sotto il portico della chiesa di S. M. dei Servi. Bologna, stab. tip. succ. Monti, 1898. 8°. 14 p.

Riehl, B. Das Skizzenbuch eines deutschen Malers am Ende des 14. Jahrhunderts. (Allgem. Zeitung, 1898, Beilage 30.)

Roberts, W. The „Leda“ of Leonardo da Vinci. (The Athenaeum, 1898, II, S. 425.)

Rocca, P. M. Due contratti del celebre pittore Palermitano maestro Pietro Ruzolone. (Archivio storico siciliano, N. S., XXII, 2.)

Rosenberg, Adolf. Leonardo da Vinci. (= Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuss, XXXIII.) Lex.-8⁰. 136 S. mit 128 Abbildgn. nach Gemälden u. Zeichnungen. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Rovere, Antonio della. Vettor Scarpazza detto il Carpaccio. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 115.)

— Zorzi da Castelfranco. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 3.)

Rubbiani, Alf., **Collamarini**, Ed. e **Casanova**, Achille. Progetto di dipintura murale della basilica di s. Antonio in Padova, secondo stile del secolo XIV-XV, presentato al concorso indetto dalla ven. amministrazione dell'arca per il 31 marzo 1898. Bologna, tip. della ditta Nicolo Zanichelli, 1898. 4⁰. p. 28.

S. Ein verschollenes Bild des Anton Graff. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 379.)

Sant' Ambrogio, Diego. Di alcuni dipinti meno noti della Certosa di Pavia (Mauro Rovere detto il Fiammenghino, e Carlo Pozzo). (Lega Lombarda, 1898, 24—25 aprile e 15—16 maggio, No. 109 e 129.)

— Intorno alla pala dell' Assunta di Treviso. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 147.)

— Un presumibile dipinto a fresco di Fede Galizia nella Certosa di Pavia. (Lega Lombarda, 1898, 10.—12. April, No. 96.)

Scatassa, Ercole. Documenti. Artisti Urbinati: Giacomo di mastro Piero pittore. Giovanni Santi pittore. Pietro Viti pittore. Filippo Gueroli pittore. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, anno I, 1898, S. 142.)

Schaefer, K. Ueber die Grundsätze mittelalterlicher Decorationsmalerei. (Mittheil. des Gewerbe-Museums zu Bremen, 1898, 1.)

Scherer, Carl. Die Familienbilder im Landgrafenzimmer der Wilhelmsburg zu Schmalkalden. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 53.)

Schlosser, Julius von. Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso. (Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XIX, 1898, S. 240.)

Schmarsow, August. Italienische Malerschule in der Londoner Nationalgalerie. (Festschrift zu Ehren des kunsthistor. Instit. in Florenz, 1897, S. 122.)

— Masaccio-Studien. III u. IV. gr. 8⁰. Cassel, Th. Fisher & Co. à M. 30.—. III. Masolino od. Masaccio? Die Streitfrage in der Capella Brancacci zu Florenz. Mit 13 Lichtdr., gr. Fol. in Mappe. (VII, 89 S.) — IV. Masaccio od. Masolino? Die Streitfrage in St. Clemente in Rom. Mit 20 Lichtdr., gr. Fol., in Mappe. (VII, 91 S.)

— Meister des XIV. und XV. Jahrhunderts im Museum v. Lindenau zu Altenburg. (Festschrift zu Ehren des Kunsthistor. Instituts in Florenz, 1897, S. 143.)

— Raphaels Skizzenbuch in Venedig. (Festschrift zu Ehren des Kunsthistor. Instit. in Florenz, 1887, S. 95.)

— Sta Caterina in Antella. (Festschrift zu Ehren des Kunsthistor. Instit. in Florenz, 1897, S. 29.)

Schmid, B. H. Zum Holbein-Jubiläum. (Die Gartenlaube, 1897, Nr. 52.)

—, Heinrich Alfred. Der Monogrammist H F und der Maler Hans Franck. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 64.)

— Ein männliches Bildnis Hans Holbeins des Jüngeren. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XVIII, 1897, S. 222.)

Schneider, Friedrich. Wiedergewinnung von Miniaturen aus dem Aschaffenburger Prachtcodex des Halleschen Heiligtums, einer Stiftung des Kardinals Albrecht von Brandenburg. (Hohenzollern-Jahrbuch, I, 1897, S. 174.)

Schneiders, Christian. Ornamentale Grisaillefenster in der Abteikirche zu Altenberg. (Zeitschr. f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 49.)

Schnütgen. Der hl. Goldschmied Eligius, Gemälde von Petrus Christus, in der Sammlung A. v. Oppenheim zu Köln. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 129.)

Schuchhardt, Carl. Sodomas Lukrezia im Kestner-Museum zu Hannover

(Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XVIII, 1897, S. 205.)

Schweitzer. Ueber Gaudenzio Ferrari. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1898, III, S. 10.)

Scott, Leader. The discovery of Ghirlandajo's Vespucci fresco. (The Magazine of Art, 1898, April, S. 324.)

Seidel, Paul. Mathias Czwiczek, ein Porträtmaler des Grossen Kurfürsten. (Hohenzollern-Jahrbuch, I, 1897, S. 198.)

Seidlitz, Woldemar v. Der Charakter der japanischen Malerei. (Neue deutsche Rundschau, 1898, Oktober.)

Six, Ihr. I. De schilderijen in den Handboogsdoelen te Amsterdam. (Oud-Holland, XV, 1897, S. 129.)

Sordini, G. Di alcune antiche pitture di Spoleto. (Bollettino della R. Deputazione di Storia patria per l'Umbria, Anno III, fasc. III, n. 8, S. 585.)

S. R. Mercure ou Argus. (La chronique des arts, 1898, S. 47.)

Starcke, E. Die Conixloo's in Emden. (Jahrbuch d. Gesellschaft f. bildende Kunst u. vaterländ. Altertümer zu Emden, XII, 1897, S. 36.)

Stein, H. Quatrième centenaire de Hans Holbein. Bibliographie des publications relatives au peintre Hans Holbein (1497-1543); par Henri Stein. In-8°, 16 p. Besançon, imprim. Jacquin. Paris, lib. Picard et fils, (1897.). [Extrait du Bibliographie moderne (1897, n° 6).]

Stiassny, Robert. Baldung Griens Zeichnungen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 49.)

— Jörg Breu und Hans Knoder. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 296.)

Stolberg, A. Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. gr. 8°, X, 32 S. mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupfertafeln in Mappe. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 13.) Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 4.—.

Strzygowski, Jos. Das Werden des Barock bei Raphael u. Correggio, nebst e. Anh. über Rembrandt. Mit 3 Taf. in Zinkdr. gr. 8°. (140 S.) Strassburg, J. H. E. Heitz. Geb. in Leinw. M. 6.—.

St-y. Eine Zeichnung von Baldung Grien. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 501.)

Supino, I. B. Affresco del Ghirlandajo in Firenze. (Rivista d'Italia, 1898, 3.)

— Beato Angelico. Traduit de l'italien par J. de Crozals. Gr. in-8°, 200 p. avec 15 héliograv. et 73 photogr. Fischbacher. fr. 12.—.

— Beato Angelico, traduit de l'italien par le prof. J. de Crozals. Florence, Alinari frères édit. (impr. de G. Barbèra), 1898. 8° fig. p. 199, con quattordici tavole. [1. Beato Angelico. 2. Fra Angelico à Cortone, 1409-1418. 3. Fra Angelico à Fiesole, 1418-1436. 4. Fra Angelico à Florence, 1436-1445. 5. Fra Angelico à Rome, 1445-1455. 6. Bibliographie. 7. Catalogue des oeuvres principales de Fra Angelico.]

Teekeningen van oude meesters de Hollandsche school. Afl. I. Haarlem. H. Kleinmann & Co. F°. Per afl. (8 fasc.) fl. 2.50.

Th., U. Wiederauffindung von Fresken Domenico Ghirlandajo's in der Kirche Ognissanti in Florenz. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 245.)

Thieme, Ulrich. Ein Porträt der Giovanna Tornabuoni von Domenico Ghirlandajo. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 192.)

Thode, Henry. Correggio. (= Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuss, XXX.) 112 S. Mit 93 Abbildungen. Lex.-8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Thomas, J. Les Vitraux de Notre-Dame de Dijon; par l'abbé Jules Thomas, curé-doyen de Notre-Dame. In-16, 55 pages et 2 planches. Dijon, imp. Jobard.

Thuasne, L. Franç. Foucquet et les miniatures de la Cité de Dieu de s. Augustin. (Revue des Bibliothèques, 1898, Janv.-Févr.)

Toni, G. B. de. Due affreschi di scuola del Mantegna. Padova, tip. del Seminario. 1898. 8°. 16 p. [Estr. dal Bollettino de museo civico di Padova, anno I (1898), ni. 5—6.]

— Il ritratto Leonardesco di Amerigo Vespucci. (Arte e Storia, 1898, S. 42.)

— Il ritratto leonardesco di Amerigo Vespucci: lettera a Guido Carocci. Padova, tip. del Seminario, 1898. 16°. p. 7. [Estr. dall' Arte e storia, anno XVII (1898), n° 6.]

Torrequadra, Eustachio Rogadeo di. La quadreria del Principe di Scilla. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 72 u. 107.)

Tourneux, Maurice. Boucher, peintre de la vie intime. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, S. 390.)

Trenta, Giov. Alcune osservazioni sopra il Camposanto di Pisa di J. Benvenuto Supino, con documenti inediti. Firenze. 8°. 55 p. L. 1.50.

Trost, A. Beiträge zur Geschichte der Bilder Danhauser's. (Berichte und Mittheilungen d. Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. XXXIII, Heft 1, S. 48.)

Tschudi, Hugo von. Der Meister von Flémalle. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 8 u. 89.)

— Jan van Eycks Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 202.)

Tulpinck, C. Annonciation. Peinture murale du XVe siècle découverte à Bruges. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 292.)

Tumiati, Domenico. La chiesa dei SS. Abbondio ed Abbondanzio in Rignano Flaminio presso Roma. (L'Arte, Anno I, 1898, S. 12.)

Valabrègue, A. Une artiste française en Russie (1766-1778): Madame Falconnet. In-8°, 55 p. et portrait. Epernay, imprim. Mayer. Paris, librairie Rouam et Ce. 2 fr.

Van Malderghem. Les fresques de la Leugemeete. Lettre ouverte de M. J. Van Malderghem à Jules Breton, Bruxelles, imprimerie Severeyns, 1898. In-8°, 8 p.

Vasari, Georgio. Lives of Seventy of the Most Eminent Painters and Architects. Edit. by E. H. and E. W. Blashfield and A. A. Hopkins. 2 vols. Roy. 16mo. G. Bell.

Venturi, Adolfo. Antonio Allegri da Correggio. (Das Museum, III, S. 53.)

— Disegni del Pinturicchio per l'Appartamento Borgia in Vaticano. (L'Arte Anno I, 1898, S. 32.)

— Il maestro del Correggio. (L'Arte, I, 1898, S. 279.)

Venturi, A. Il Pontificale di Antonio da Monza nella Biblioteca Vaticana. (L'Arte, I, 1898, S. 154.)

Veth, G. H. Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders. XL. Pouwels Weijts, de oude en de jonge. (Oud-Holland, XVI, 1898, S. 121.)

—, Jan. Aelbert Cuyp. (Tweemaandelijksch Tijdschrift, November 1897.)

Vignat, G. L'art au rabais; adjudication de deux tableaux pour la cathédrale d'Orléans (1706). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 1098.)

Vinci, Leonardo da. Il codice atlantico di Leonardo Da Vinci nella biblioteca ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla r. accademia dei Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del re e del governo. Fasc. 12—14. Roma, tip. della r. accademia dei Lincei, 1897—98. Fo. p. 425—588.

— I Manoscritti di Leonardo da Vinci della reale biblioteca da Windsor. Dell' Anatomia. Fogli A. Pubblicati da Teodoro Sabachnikoff. Transcritti e annotati da Giovanni Piumati, con traduzione in lingua francese, preceduti da uno studio di Mathias-Duval. In-4°, 203 p. et grav. Paris, impr. Dumoulin et Ce; libr. Rouveyre. [Tirage à 300 exempl., numérotés à la presse.] 80 fr.

Vitry, P. La Peinture hollandaise; par Paul Vitry, attaché des musées nationaux, In-8°, 16 p. Melun, Imp. administrative. (1898). [Ministère de l'instruction publique et des beaux arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

— Raphaël; par P. V., attaché des musées nationaux. In-8°, 16 p. Melun, Imprim. administrative. 1898. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

Voll, K. Die Portraits des Michel Wolgemut von Albrecht Dürer in der Albertina und in der Münchener Pinakothek. (Allgem. Zeitung, 1897, Beilage 263.)

Walther, Kuno. Das Abendmahl von Leonardo da Vinci. (Westermann's Monatshefte, 42. Jahrg., Juni.)

Wandmalereien, Alte, in der Frauenkirche zu Memmingen. (Historisch-politische Blätter, 112, 6 u. 120, 8.)

Warburg, A. Sandro Botticelli. (Das Museum, III, S. 37.)

Wauters, A. J. Trois portraits de Jean Carondelet. (La Revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 217.)

Weber, Paul. Profane Wandmalereien des Mittelalters. (Allgem. Zeitung, 1898, Beilage 16.)

Weisbach, Werner. Einiges über Hans Pleydenwurff und seine Vorgänger. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Nürnberger Malerei. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 234.)

—, Eine Neuerwerbung des Louvre. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 324.)

Weizsäcker, Heinrich. Nikolaus Knüpfer und Adam Elsheimer. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 186.)

—, P. Leonardo da Vinci's Abendmahl. (Goethe-Jahrbuch, hrsg. v. L. Geiger, 19. Bd.)

Werveke, A. van. De grafzerk van Huibrecht van Eyck. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 8.)

Wickhoff, Franz. Sacchis Restauration der sterbenden Mutter des Aristides. (Jahrb. d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XIX, 1898, S. 344.)

Willem, Victor. Le Christ bénissant la Vierge. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 6.)

— St. Jean-Baptiste et St. Christophe. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 6.)

Williamson, George C. Portrait Miniatures from the Time of Holbein, 1531, to that of Sir William Ross, 1860. A Handbook for Collectors. (The Connoisseur Series.) 8vo, pp. 190. G. Bell.

Wilpert, Joseph. Die Malereien der Sacramentskapellen in der Katakombe des hl. Callistus. Lex.-8⁰. XII, 48 S. m. 17 Abbildgn. Freiburg i. B., Herder. M. 3.60.

Wingenroth, Max. Beiträge zur Angelico-Forschung. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1898, S. 335.)

— Zwei oberrheinische Glasgemälde aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1898, S. 44.)

Wintera. Mich. Willmann, ein Cistercienser Maler des 17. Jahrhunderts. (Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und Cistercienser-Orden, XVIII, 3.)

Witting, Fel. Piero dei Franceschi. Eine kunsthistor. Studie. gr. 8⁰. (V, V, 196 S. m. 15 Lichtdr.-Taf.) Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 4.—.

Wölfflin, Heinrich. Die Fresken Raffaels im Vatikan. (Das Museum, III, S. 69.)

Wormstall, Alb. Zur Geschichte der Liesborner und Marienfelder Altargemälde. (Zeitschrift für vaterländ. Geschichte und Alterthumskunde, 55. Bd., Münster 1897, S. 85.)

Wustmann, Gustav. Das Leipziger Stadtwappen. Seine Geschichte, seine Gestalt, seine Bedeutung. gr. 8⁰. 31 S. m. 20 Holzschn. und 2 Kupferst. Leipzig, E. A. Seemann. M. 3.—.

Wyke Bayliss. The face of Christ; a painters study of the likeness from the time of the Apostels to the present day. (The Magazine of Art, 1898, Januar, S. 173.)

Zetter, F. A. Die Zettersche Madonna von Solothurn. (Die Schweiz, 1897, Heft 15 und 16.)

Zimmermann, Max Gg. Der Bilderschmuck byzantinischer Kirchen. (Nationalzeitung vom 8. u. 11. März 1898.)

— Ueber den Bilderschmuck byzantinischer Kirchen. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1898, II, S. 6.)

Zucker. Zu den Handzeichnungen Dürer's. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1898, S. 375.)

— Zur Dürerforschung. (Beiträge zur bayrischen Kirchengeschichte, IV, 4.)

Zur Solothurner Madonna Hans Holbeins. (Sonntagsbeilage zur „Allgemeinen Schweizer Zeitung“, 1898, No. 3.)

Graphische Künste.

Advielle, Victor. Notices sur les calligraphes Bernard dit de Paris et Bernard dit de Melun. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 154.)

— Notice sur les calligraphes Bernard dit de Paris et Bernard dit de Melun, et sur le chevalier de Berny, calligraphe et économiste du XVIIIᵉ siècle; par V. A., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. In-8⁰, 41 p. et grav. Arras, imp. Vᵉ Schoutheer - Dubois, Paris, lib. Rapilly. (1897.)

— Notice sur le chevalier de Berny, dessinateur et calligraphe du XVIIIᵉ siècle. (Réunion des sociétés des beaux-

arts des départements, XXI, 1897, S. 172.)

Alàry, J. L'Imprimerie au XVIe siècle. Estienne Dolet et ses luttes avec la Sorbonne. In-8⁰, 64 p. Paris, imp. Jousset. (1898.)

Aufseesser, Julius. Ein ungedrucktes Annalenwerk der Lithographie. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 1898, S. 70.)

Baudrier. Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle; par le président Baudrier. Publiées et continuées par J. B. 3e série, ornée de 141 reproductions en fac-similé. Grand in-8⁰, 506 p. Lyon, imp. Rey; lib. Brun. Paris, lib. A. Picard et fils. 20 fr. (1897.)

Beck. Oberschwäbische Kupferstecher (und Zeichner) des 18. Jahrhunderts. Neue Folge. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XV, 1897, No. 12, S. 177.)

Beraldi, Henri. L'estampe dans la vie. Léon Conquet. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 173.)

Bertarelli, Achille. Gli ex-libris: appunti bibliografici. Milano, tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C., 1897. 8⁰ p. 41, con dodici tavole. (Per la prima riunione bibliografica italiana, Milano, settembre 1897. — Edizione fuori commercio.)

Bockenheimer, Landger.-Dir. Dr. K. G. Johann Brito aus Brügge, der angebliche Erfinder der Buchdruckerkunst. gr. 8⁰. (IV, 46 S.) Mainz, Mainzer Verlagsanstalt u. Druckerei. M. —.50.

Bösch, Hans. Das Nürnberger Geschlechtsbuch von 1563. (Mitteilungen aus d. germ. Nationalmuseum, 1898, S. 69.)

Bongi, Salvatore. Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore di Venezia. Volume II, fasc. 3 (ultimo). Roma, presso i principali Librai (Lucca, tip. Giusti), 1897. 8⁰. p. 321-541. [Ministero della pubblica istruzione: Indici e cataloghi, n⁰ 11.]

Borovsky, Cust. F. A. Wenzel Hollar. Ergänzungen zu G. Parthey's beschreib. Verzeichniss seiner Kupferstiche. Als Ergebnisse der m. Unterstützg. des hohen Landtages des Königr. Böhmen im J. 1897 nach London u. Windsor unternommenen Studienreise vorgelegt. (Aus: „Landtags-Bericht".) gr. 8⁰. (IV, 75 S.) Prag, (F. Rivnáč). M. 4.—.

Bourloton, E. A propos de l'origine de l'imprimerie à Poitiers. In-8⁰, 19 pages. Vannes, imprimerie Lafolye. (1897.) [Extrait de la Revue du Bas-Poitou.]

Braun, Edmund Wilhelm. Eine neue Hexendarstellung Hans Baldungs. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 22.)

Büchermarken, die, od. Buchdrucker- u. Verlegerzeichen. (VI. Bd.) Imp.-4⁰. Strassburg, J. H. E. Heitz. VI: Heitz, Paul: Die Kölner Büchermarken bis Anfang des XVII. Jahrh. Mit Nachrichten üb. die Drucker v. Biblioth.-Assist. Dr. Otto Zaretzky. (LII, 5 S. m. 53 Taf.) M. 35.—.

Catalogue des portraits gravés de toutes les écoles, œuvres de Drevet, Edelinck, L. Gaultier, M. Lasne, Th. de Leu, Masson, Morin, Nanteuil, Van Schuppen, etc., composant la très belle collection de feu M. de L..., dont la vente aura lieu du 25 au 30 avril 1898. (1,497 numéros.) In-8⁰, 167 pages. Paris, impr. Chamerot et Renouard; Danlos, 15, quai Voltaire.

Christie, R. C. An Incunabulum of Brescia hitherto ascribed to Florence. (Transactions of the Bibliographical Society, vol. IV, S. 233.)

Claudin, A. Les Origines de l'imprimerie en France. Premiers essais à Avignon en 1444; par A. C., lauréat de l'Institut. In-8⁰, 19 p. Vendôme, imprim. Empaytaz. Paris, librairie Claudin. [Tiré à 100 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

— Les origines de l'imprimerie en France. (Bulletin du bibliophile, 1898, S. 1.)

Dodgson, Campbell. Das Original des frühesten Holzschnittes Hans Holbeins. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 160.)

— Ueber zwei Niederländische Holzschnitte. 1. Das Utrechter Canonbild Lucas van Leyden's. 2. Ein Holzschnitt Jan Swart's van Groningen? (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 289.)

— Zu Jost de Negker. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1898, S. 377.)

Dozy, Mr. Ch. M. Pieter Nolpe, 1613/14—1652/53. III. IV. (Oud-Holland, XV, 1897, S. 139 u. 220.)

Dülberg, Franz. Lucas van Leyden als Illustrator. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 36.)

Dürer, Oeuvre de A. 108 estampes, procédé Amand-Durand, texte par G. Duplessis, en portefeuille. G. Rapilly. fr. 250.—.

Dumont, Jean. Le livre avant et depuis l'invention de l'imprimerie. (La Revue graphique belge, I, No. 8—11, December 1897—Mai 1898.

Einzel-Versteigerung, Oeffentliche, einer Ex-libris-Sammlung in England. (Zeitschrift f. Bücherzeichen, VII, 1897, S. 105.)

Eisenhart, A. v. Johann Alexander Brassicanus und dessen Bücherzeichen. (Zeitschrift f. Bücherzeichen, VII, 1897, S. 82.)

Ferri, Nerino. Di alcune importanti stampe antiche esistenti nella R. Biblioteca Nazionale di Firenze. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 154.)

Forrer, R. Mittelalterliche und neuere Lesezeichen. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 1898, S. 57.)

Frick, Georg. Die Elzevirschen Republiken. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1898, S. 609.)

Gigas, E. Ueber dänische Silhouetten. [In dänischer Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1897, 4.)

Ginoux, Ch. Jacques Rigaud, dessinateur et graveur marseillais, improprement prénommé Jean ou Jean-Baptiste (1681—1754). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 726.)

Granges de Surgères, de. Contribution à l'histoire de l'imprimerie en France. Notes sur les anciens imprimeurs nantais (XVe à XVIIIe siècle); par le marquis de Granges de Surgères. In-8⁰, 45 p. Châteaudun, imprim. de la Société typographique. Paris, lib. Techener.

Gray, G. J. William Pickering, the Earlist Bookseller on London Bridge, 1556 — 1571. (Transactions of the Bibliographical Society, vol. IV, S. 57.)

Grosse, Eduard. Ein vergessenes Illustrationsverfahren. (Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1898, S. 561.)

Hachmeister, Dr. Carl. Der Meister des Amsterdamer Cabinets und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer. gr. 8⁰. (III, 51 S.) Berlin, Mayer & Müller. M. 1.20.

— Der Meister des Amsterdamer Cabinets und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer. Inaug.-Diss. Heidelberg, 1897. 8⁰. 51 S.

Häbler, Konrad. Die Druckermarken mit dem Y. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1898, S. 533.)

— Spanische und portugiesische Bücherzeichen des XV. u. XVI. Jahrh. (= Die Büchermarken oder Buchdrucker- u. Verlegerzeichen des XV. u. XVI. Jahrh. Bd. V.) Imp.-4⁰. V, XL, 47 S. m. 46 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 40.—.

— Zur Drucker-Geschichte Spaniens. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XV, 1898, S. 176.)

Haendcke, B. A. Dürer's „Ritter, trotz Tod und Teufel" (1513). (Die Kunst-Halle, III, S. 343.)

Hampe, Th. Johann Neudörfer d. Ae. (1497—1563). (Bayer. Gewerbezeitung, 1898, 5.)

Handzeichnungen alter Meister d. holländ. Schule. 2. Lfg. Haarlem, Kleinmann & Co. M. 4.—.

Hauffen, Prof. Dr. Adolf. Ueber die Bibliothek Johann Fischarts. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 1898, S. 21.)

Heckethorn, Charles William. The Printers of Basle in the XV. and XVI. Centuries. Their Biographies, Printed Books and Devices. Imp. 8 vo, pp. 224. T. Fisher Unwin. 21/.

Heitz, Paul. Neujahrswünsche des XV. Jahrh. Mit 43 Abbildgn. in Orig.-Grösse, wovon 14 auf Papier des XV. Jahrh. und 10 farbig. Fol. (15 S. u. 29 Bl.) Strassburg, J. H. E. Heitz. Kart. M. 35.—.

Holbein, Hans. The Dance of Death, With an Introductory Note by Austin Dobson. 32 mo. G. Bell. 2/6.

Hymans, Henri. Melchisedech van Hooren, 1552—1570. (Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 5e série, t. I, 3 liv., S. 367.)

— Un artiste Anversois ignoré, Melchisedech van Hooren, 1552 — 1570. Notice accompagné de reproductions d'après les oeuvres du maître. Par H. H., président de l'académie royale d'archéologie, etc. 8⁰. 23 p. avec 5 planches. Anvers, imp. Veuve de Backer, rue Zirk 35, 1898. [Extrait des „Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique."]

Jacquot, Albert. Charles Eisen. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 215.)

Jerrold, Blanchard. The Life of George Cruikshank in Two Epochs. A New ed., with 84 Illusts. Cr. 8vo, pp. 403. Chatto and Windus. 3/6.

Justi, Ferdinandus. Urbs et academia Marpurgensis, succinte descripta et typis efformata a Wilhelmo Dilichio. — Supplementum editionis Caesarianae. Professorum Marpurgensium icones a Wilhelmo Dilichio delineatas, edidit Ferdinandus Justi. 4°. 24 S. Marburgi, impensis N. G. Elwerti bibliopolae academici, 1898. M. 2.50.

Kaemmerer, Ludwig. Ein spätgotisches Figurenalphabet im Berliner Kupferstichkabinet. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XVIII, 1897, S. 216.)

Kampmann, Fachlehrer, C. Die graphischen Künste. (= Sammlung Göschen. 75. Bändchen.) 12°. 166 S. m. 40 Fig. Leipzig, G. J. Göschen. M. —.80.

Keinz, F. Die Wasserzeichen des 14. Jahrhunderts in Handschriften der K. bayer. Hof- und Staatsbibliothek. (Abhandlungen d. K. bayer. Akad. d. Wiss. Philos.-philol. Klasse, XX, 3.)

Keyserling, E. v. Dürer's kleine Holzschnittpassion. (Allgem. Zeitung, 1898, Beilage 102.)

Klimsch's graphische Bibliothek. Eine Sammlg. v. Lehrbüchern aus allen Gebieten der graph. Künste. 1. Bd. Die Praxis der modernen Reproduktions-Verfahren. [Aus: „Allg. Anzeiger f. Druckereien".] Mitarbeiter: Jul. Allgeyer, C. Fleck, Reg.-R. Geo. Fritz u. A. Neu bearb. v. E. Klimsch, Mit 3 Kunstbeilagen u. 32 Illustr. im Text. gr. 8°. (VIII, 162 S.) Frankfurt a/M., Klimsch & Co. Geb. in Leinw. M. 3.—.

Koehler, S. R. Ueber die Erfindung der Aetzkunst, (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 189.)

König, Heinz. Georg Leopold Fuhrmanns Schriftprobenbuch von 1616. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 1898, S. 220.)

Kristeller, Paul. Early Florentine Woodcuts. With an Annotated List of Florentine Illustrated Books. Imp. 8vo. Paul, Trübner and Co. 30/; cr in 2 vols., 42/.

Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen. Hrsg. v. der Direction der Reichsdruckerei unter Mitwirkung von Dir. Dr. F. Lippmann. 8. Mappe. gr. F°. 50 Blatt m. 1 Blatt Text. Berlin, Reichsdruckerei. In Mappe M. 100.—.

Kupferstichkabinet, Das. Nachbildungen von Werken der graph. Kunst vom Ende des XV. bis zum Anfang des XIX. Jahrh. Hrsg. von Alb. Fischer Edler v. Zickwolff und Wilib. Franke. II. Jahrg. 12 Hfte. F°. (1. Hft. 8 Fksm.-Taf.) Berlin, Fischer & Franke. à M. 1.—.

Lange, Konrad. Der japanische Farbenholzschnitt. (Die Grenzboten, 57. Jahrg., No. 28 u. 29.)

Lehrs, Max. Der Meister PM. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 135.)

Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu. Ein interessantes Bibliothekzeichen. (Zeitschrift f. Bücherzeichen, VII, 1897, S. 70.)

— Kloster-Ex-libris. (Zeitschrift für Bücherzeichen, VII, 1897, S. 78.)

— Ex-libris Guido von Volckamer. (Zeitschrift f. Bücherzeichen, VII, 1897, S. 89.)

— Ueber Ex-libris. (Die Umschau, hrsg. von J. H. Bechhold, 2. Jahrg., No. 20.)

Lepszy, L. Gian Jacopo del Caraglio und seine Werke. (Anzeiger d. Akademie d. Wissenschaften in Krakau, 1898, No. 7.)

Lichtenberg, Dr. Rhold. Frhr. v. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des 16. Jahrh. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 11. Heft.) gr. 8°. 92 S. m. 17 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 3.50.

Lippmann, Friedrich. Der Florentiner Holzschnitt des XV. Jahrhunderts. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1897, VIII, S. 34.)

Luther, Johannes. Ideendiebstahl in dem dekorativen Bücherschmuck der Reformationszeit. (Zeitschrift für Bücherfreunde, I, 1897, S. 463.)

Macfarlane, John. Antoine Vérard. (Transactions of the Bibliographical Society, vol. IV, S. 11 u. 241.)

Maillard, L. Les Menus et Programmes illustrés. Invitations, Billets de faire part, Cartes d'adresse, Petites estampes, du XVII siècle jusqu'à nos jours. Ouvrage orné de 460 reproductions d'après les documents origi-

naux des meilleurs artistes, In-4^{0}, VIII. 403 p. Paris, imprim. Lahure; libr. Boudet; Tallandier.

Marchmont, Frederick. The Three Cruikshanks. A Bibliographical Catalogue, Describing more than 500 Works. (Including a few Etchings and Loose Plates), with their Correct Collectors, Condition, Number of Etchings and Woodcuts in the Principal Items, and their Present Market Value. Illustrated by Isaac, George and Robert Cruikshank. The Introduction by Julian Moore. With Illusts. 8vo, pp. ii-128. W. T. Spencer. 8/6.

Marthold, Jules de. Histoire de la lithographie; par J. de M., président de la Société des artistes lithographes français. In-16^{0}, 64 p. avec grav. Evreux, imprim. Hérissey; Paris, libr. May. [Petite Bibliothèque de vulgarisation artistique.]

Martin, J. B. Incunables de bibliothèques privées; par l'abbé J. B. Martin, correspondant du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. In-8^{0}, 25 pages. Vendôme, imprim. Empaytaz. Paris, librairie Leclerc et Cornuau. 1898. [Tiré à 40 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Milchsack. Die Buchformate, historisch und ästhetisch entwickelt. (Verhandlungen der 44. Versammlung deutscher Philologen u. Schulmänner in Dresden, 1897.)

Molsdorf. Die Photographie im Dienste der Bibliographie mit besonderer Berücksichtigung älterer Drucke. (Verhandlungen der 44. Versammlung deutscher Philologen u. Schulmänner in Dresden, 1897.)

Mühlbrecht, Otto. Die Bücherliebhaberei in ihrer Entwickelung bis zum Ende des XIX. Jahrh. Ein Beitrag zur Geschichte des Bücherwesens. 2. Aufl. mit 213 Illustr. im Text und 11 Kunstbeilagen. gr. 8^{0}. XII, 335 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 9.—.

Müller-Brauel, Hans. Drei Ex-Libris der Lüneburger Ratsbibliothek. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 1898, S. 209.)

Niebuhr, K. William Hogarth. (Allg. Zeitung, 1897, Beilage 253.)

Notes historiques sur l'imprimerie à Mamers depuis son origine jusqu'à nos jours. In-8^{0}, 23 p. avec grav. Mamers, imprim. et libr. Fleury et Dangin. 1898.

Novati, F. Inventario d'una libreria fiorentina del primo quattrocento. (Bollettino della società bibliografica italiana, anno I, No. 1—2, gennaio-febbraio 1898.)

Oettingen, Wolfgang v. Ueber Daniel Chodowieckis Tagebücher. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1898, I, S. 2.)

Ostade, Van. Eaux-fortes reprod. par l'héliogravure, procédé Amand-Durand, 51 pl. sur hollande en portefeuille. G. Rapilly. Fr. 100.—.

Pellechet. Une association d'imprimeurs au XVe siècle. In-8^{0}, 5 p. avec 5 planches. Chartres, imp. Durand. Paris, lib. Picard et fils. 1897.

Pièces rares ou inédites relatives à l'histoire de la Champagne et de la Brie, publiées par Alexandre Assier. VIII: l'Imprimerie en Champagne et en Brie au XVe siècle, suivie de notes et pièces extraites des archives de l'Aube et de la Bibliothèque nationale. In-12, 60 p. avec fig. Beauvais, Impr. professionnelle. Paris, libr. Lechevalier. Les principaux lib. de la Champagne et de la Brie. 2 fr. 50. 1897. IX: l'Imprimerie en Champagne au XVIe siècle, suivie de pièces extraites de la Bibliothèque nationale et des archives de l'Aube. In-12, 60 p. 2 fr. 50. 1897. X: l'Imprimerie en Champagne de 1600 à 1650, suivie de pièces curieuses tirées de la Bibliothèque nationale. In-12, 60 p. [Tiré à 160 exemplaires numérotés sur papier vergé. Nouvelle Bibliothèque de l'amateur champenois.]

Plomer, H. R. New Documents Relating to English Printers and Publishers of the 16th Century. (Transactions of the Bibliographical Society, vol. IV, S. 153.)

— Robert Wyer, printer and bookseller. A paper read befor the Bibliographical Society, January 21st, 1895. 8^{0}. 59 p. London, printed for the Bibliographical Society, by Blades, East & Blades, November 1897.

Porträtwerk, Allgemeines historisches. Neue Ausgabe, nach Zeitaltern geordnet. Eine Sammlung v. üb. 600 Porträts der berühmtesten Personen aller Nationen von etwa 1300 bis etwa 1840. Phototypien nach den besten gleichzeit. Originalen. Nach Auswahl von Dr. Wold. v. Seidlitz. Mit biograph. Daten v. DD. H. Tillmann u. H. A. Lier. 55—60 Lfg. V. Abtlg.: Das

Zeitalter der Befreiungskriege (1810 bis 1845). F⁰. (60 Taf. m. 60 Bl. u. IX S. Text.) München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. à M. 4.—.

Proctor, R. A classified index to the Serapeum. 4⁰. (VII, 159 S.) London, printed for the Bibliographical Society, by Blades, East & Blades, November 1897.

Randolph, John A. Samuel et Nathaniel Buck, artistes-graveurs topographiques. Leur œuvre, leur méthode et leur style. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 381.)

Renouard, Ph. Imprimeurs parisiens, Libraires, Fondeurs de caractères et Correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du XVI[e] siècle. Leurs adresses, marques, enseignes, dates d'exercice, etc. In-18 jésus. XVI, 483 p. avec grav. et plan. Paris, imprimerie Chamerot et Renouard; librairie Claudin. 1898. fr. 12.—.

Rommel, H. L'oeuvre de Jean Brito, prototypographe brugeois, par M. Louis Gilliodts Van Sevéren, conservateur des archives de la ville de Bruges. Etude analytique sur l'invention de l'imprimerie à Bruges; par le chanoine H. R., membre de la Société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre. In-8⁰. 51 p. Lille, imprim. Desclée, de Brouwer et Ce. 1898. fr. 1.—.

Rondot, N. Graveurs sur bois à Lyon au XVI[e] siècle; par M. Natalis Rondot, correspondant de l'Institut. In-8⁰, 115 pages et planche. Lyon, imprim. Rey. Paris, librairie Rapilly. 1898.

Roth, F. W. E. Druckermarken aus Speier und Neustadt a. d. Hardt. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 1898, S. 99.)

— Jacob Köbel, Buchdrucker zu Oppenheim, als Buchillustrator. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 443.)

Schaefer, Karl. Des Hieronymus Braun Prospect der Stadt Nürnberg vom Jahre 1608 und seine Vorläufer. (Mitteilungen d. Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg, 12. Heft, 2. Abth.)

Schmidt, Adolf. Zwei unbekannte Bücherzeichen des XVI. Jahrhunderts in der Grossherzoglichen Hofbibliothek zu Darmstadt. II. Ex-libris des Melchior Schedel. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 474.)

Schmidt, Wilhelm. Beiträge zur Kenntniss Sebald Beham's. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 477.)

Schongauer, M. Oeuvre gravé. Héliograv., procédé Durand, texte par G. Duplessis, 117 pl. sur hollande en carton. G. Rapilly. fr. 200.—.

Schreiber, W. L. Die Totentänze. I. (Zeitschrift für Bücherfreunde, II, S. 291.)

Seidlitz, W. v. Die Bedeutung des japanischen Farbenholzschnittes für unsere Zeit. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 233.)

— Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts. Mit 95 Abbildgn. gr. Lex.-8⁰. XVI, 220 S. Dresden, G. Kühtmann. M. 18.—.

Singer, Hans W. and **Strang,** William. Etching, Engraving and other Methods of Printing Pictures. With 10 Original Plates by, and 4 Illusts. after William Strang. Imp. 16mo, pp. 244. Paul, Trübner. 15/.

Springer, Jaro. Internationale Chalkographische Gesellschaft, 1897. Gothische Alphabete. Herausgegeben von J. S. F⁰. 8 S. und 39 Taf. Berlin, Amsler & Ruthardt, Behrenst. 29a W.

— International Chalcographical Society 1897. Gothic Alphabets. The text by J. S. F⁰. 8 S. u. 39. Taf. London, Asher & Co., Bedford Street, Covent Garden, W. C.

— Société international Chalcographique, 1897. Alphabets gothiques. Publiés par J. S. F⁰. 8 S. u. 39 Taf. Paris, Schleicher frères (cidevant C. Reinwald & Cie.). 15 Rue des Saints-Pères.

Stiebel, Heinrich Eduard. Die Bücherzeichen Johann Striedbeck's. (Zeitschrift f. Bücherzeichen, VII, 1897, S. 85.)

— Die Exlibris des Jesuiten-Kollegs in Mainz. (Zeitschrift f. Bücherzeichen, VII, 1897, S. 111.)

— Ex-libris der Familie Scherb in Nördlingen. (Zeitschrift f. Bücherzeichen, VII, 1897, S. 110.)

Thompson, Silvanus P. Peter Short, Printer, and his Marks. (Transactions of the Bibliographical Society, vol. IV, S. 103.)

Tuer, Andrew W. History of the Horn Book. With 300 Illusts. New ed. 4to, pp. 504. Leadenhall Press. 6/.

Weale, W. H. J. Early Printing at Bruges. (Transactions of the Bibliographical Society, vol. IV, S. 203.)

— Jean de Breton, prototypographe franç. (Revue des Bibliothèques, 1898, Jan.-Febr.)

Weizsäcker, Heinrich. Ein Bildnis Niebuhrs. (Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 77.)

Wheatley, Henry B. Portraits in Books. (Transactions of the Bibliographical Society, vol. IV, S. 129.).

Witkowski, Georg. Chodowieckis Werther-Bilder. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 1898, S. 153.)

— Die Deutsche Bücherillustration des XVIII. Jahrhunderts. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 401.)

Zobeltitz, Fedor von. Die „Päpstin Johanna". Ein Beitrag zur Kuriositätenlitteratur. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, S. 279.)

Kunstgewerbe.

Abbaye Saint-Sauveur. Charroux, son abbaye, ses reliquaires. In-16, 52 p. Poitiers, impr. et libr. Oudin et Ce. Paris et Poitiers, libr. H. Oudin. (1898.)

Amador de los Rios, R. Costumbres musulmanas. (La España moderna, 112.)

Auriol, A. Les Grilles de l'église des Chartreux, à Toulouse. In-8°, 12 p. avec fig. Toulouse, imp. Chauvin et fils.

Bajot, Edouard. Du choix et de la disposition des ameublements de style. Etude des meubles au point de vue de leur destination variée, depuis les salles d'apparat jusqu'aux petits appartements dans lesquels se traduisent toutes les exigences de la vie privée. Deux cent vingt documents, d'après les reconstitutions d'art ancien relevées par E. B. Dessins de Ch. Kreutzberger. In-4°, 174 p. Corbeil, imp. Crété. Paris, lib. Rouveyre. 1898.

Bamps, C. et Alfred **Brequet.** Découverte de bijoux Carlovingiens à Hasselt. (Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 5e serie, tome I, S. 5.)

Barbier de Montault, X. Le Fer à hosties de Lencloître; par X. B. de M. In-8°, 6 p. Caen, imp. Delesques. (1897.) [Extrait du Bulletin monumental (année 1897).]

— Navette émaillée de Soudeilles (Corrèze); par X. Barbier de Montault, prélat de la maison de Sa Sainteté. In 8°, 6 p. avec fig. Tulle, imprim. Crauffon.

— Reliures armoriées; par X. Barbier de Montault. In-8°, 6 p. Poitiers, imp. Bleis et Roy. [Extrait du Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest (1er trimestre 1897).]

Bart, V. Le Couvre-pied en dentelle du lit d'apparat de Louis XIV; par M. V. B., membre de la commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise. In-8°, 8 p. et planche phot. Versailles, imp. Cerf.

— Le couvre-pied du lit d'apparat de Louis XIV. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 556.)

Baye, Baron de. La Crosse de S. Etienne de Perm (XVe siècle). (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 265.)

Beaumont, C. de. Une tapisserie bruxelloise du XVIe siècle; par le comte C. de B., inspecteur de la Société archéologique de Touraine. In-8°, 8 p. et 2 grav. Paris. imprim. Plon, Nourrit et Ce. (1897.)

— Une tapisserie bruxelloise du XVIe siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 115.)

Beck. Die Künstlerfamilie Dinglinger aus Biberach a. K. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XVI, 1898, Nr. 7 u. 8, S. 97 u. 120.)

Beltrami, Luca. L'autore degli arazzi „La battaglia di Pavia" al Museo Nazionale di Napoli. (Perseveranza, 5. April 1898, Nr. 13826.)

Benn, D. Some Old Examples. (The Cabinet Maker, 1897, December.)

— The Seventeeth Century Room at South Kensington. (The Cabinet Maker, 1898, Mai.)

Bergmans, Paul. Le Carillon de Baudeloo. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 4.)

Berling, Prof. Dr. K. Kunstgewerbliche Stilproben, ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunst-Stile mit Erläuterungen. Mit 240 Abbildungen

auf 30 Tafeln, Auf Veranlassung des königl. sächs. Ministeriums des Innern hrsg. von der Direction der königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden. Lex. 8°. (24 S.) Leipzig, K. W. Hirsemann. M. 2.—.

Bertaux, Emile. Le Bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse au Musée du Louvre. (La chronique des arts, 1898, S. 45.)

Bertor. Une œuvre artistique de l'église Notre-Dame, à Bruges. L'ostensoir, dit: de Katte van Beversluys, par B. Bruges, van de Vyvere-Petyt, 1898. Gr. in-8°, 16 p., grav. et portraits hors texte. [Bertor est le pseudonyme de M. Robert de Beaucourt de Noortvelde.]

Beyer, Oskar. Eingelegte Holzarbeit. (Blätter f. Kunstgewerbe, XXVII, 1898, S. 67.)

Bezold, Gustav von. Ein Schnittmusterbuch aus dem 17. Jahrhundert. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1898, S. 49.)

— Wissenschaftliche Instrumente im germanischen Museum. V. Scheibeninstrumente, Graphometra. VI. Spiegelinstrumente. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1897, S. 81; 1898, S. 6.)

Bierbaum, O. J. Altvenezianische Druckstöcke. (Decorative Kunst, I, 1897, Nr. 1.)

Binns, Charles F. The Story of the Potter. Being a Popular Account of the Rise and Progress of the Principal Manufactures of Pottery and Porcelain in all Parts of the World. With some Description of Modern Practical Working. With 57 Jllusts. (Library of Usefol Stories.) Gr. 8vo, pp. 248. G. Newnes. 1/.

Bischoff, Eug. und Frz. Sales **Meyer,** Architt. Proff. Die Festdekoration in Wort und Bild. gr. 4°. XVII, 474 S. m. 472 Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann. M. 20.—.

Bock, Wladimir de. Poteries vernissées du Caucase et de la Crimée; par W. de B., conservateur en chef du musée du moyen âge et de la Renaissance, à l'Ermitage impérial de Saint-Pétersbourg. In-8°, 64 pages avec fig. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 56.).]

Bode, Wilhelm. Altflorentiner Majoliken. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 206.)

Boeheim, Wendelin. Bogen uud Armrust. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 6, S. 133; 7, S. 161.)

— Die aus dem kaiserlichen Schlosse Ambras stammenden Harnische und Waffen im Musée d'Artillerie zu Paris. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XIX, 1898, S. 217.)

— Die Darstellung eines Reiters im alten deutschen Gestech. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 7, S. 169.)

— Die Waffe und ihre einstige Bedeutung im Welthandel. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 7, S. 171.)

Bösch, Hans. Ein süddeutsches bürgerliches Wohnhaus vom Beginne des 18. Jahrhunderts. Die Wäsche- und Kleiderkammer. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1897, S. 109.)

— Vorlagen für Stuhllehnen des 17. Jahrhunderts. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1898, S. 57.)

Bötticher, F. Intarsien. (Zeitschrift f. Innendekoration, 1897, December.)

Boito, Camillo. L'arte italiana e l'ornamento floreale. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 3.)

Borrmann, Richard. Ueber chinesisches Porzellan im Anschluss an das Werk über die Sammlung Walters. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1898, V, S. 17.)

Braun, J. Die liturgische Kleidung in den ersten fünf Jahrhunderten. (Stimmen aus Maria-Laach, 1898, 4. Heft.)

— Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. (Stimmen aus Maria-Laach, Ergänzungsheft 71.)

Brébisson, R. de. Histoire de la porcelaine de Bayeux; par R. de B. In-8°, 38 p. Bayeux, imprimerie du Journal de Bayeux. (1898.)

Breton, Gaston Le. Notice sur deux anciennes tapisseries du Musée des antiquités de Rouen. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 97.)

Broschüren, Frankfurter zeitgemässe. Neue Folge, hrsg. v. Dr. Joh. Mich. Raich. 18. Bd. 11. Heft gr. 8°. Frankfurt a. M., P. Kreuer. M.—.50. 11: Samson, Dr. Heinr. Zur Geschichte und Symbolik der Glocken. (30 S.)

Brouwer-Ancher, A. J. M. Jets over de Amsterdamsche lui-en speelklokken en hare gieters. (Oud-Holland, XVI, 1898, S. 93.)

Brüning, A. Der Kronleuchter. III. (Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, S. 113.)

Bucheinbände, Alte. (Mittheil. d. nordböhm. Gewerbe-Museums, 3.)

Calzini, E. Gubbio e „M°. Giorgio" (1498—1898). (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 57.)

— Per Mastro Giorgio. (Bollettino d. r. deput. di storia patria per l'Umbria, vol. IV, 1898, S. 400.)

Campe, Julius. Ein Würfelbecher in Form einer Pulverflasche. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 4, S. 96.)

Carlier. La Belgique dentellière. Compte rendu historique et documenté sur la fabrication, la mode et le luxe des dentelles depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, suivi d'une étude spéciale sur la sitution actuelle de cette industrie là où elle a son monopole et de quelques considérations en faveur de ses ouvrières, par A. C. Bruxelles, Société belge de librairie, 1898, Gr. in-8°, 118 p., gravv. hors texte. Fr. 5.—.

Carocci, G. Candelabri del quattrocento, del cinquecento e barocchi. (Arte italiana decorativa e industriale, VI, 1897, S. 73 u. 80.)

Cellini, Benvenuto. Due lettere inedite a Michelangiolo Buonarroti. Firenze, tip. di Salvadore Landi, 1898, 8°. 6 p. [Edizione di soli trenta esemplari. — Pubblicate da Orazio Bacci per le nozze di Enrico Rostagno con Maria Cavazza. — Estr. dalla Miscellanea florentina di erudizione e storia pubblicata da Jodoco Del Badia, No. 20.)

Champeaux, A. de. L'Art décoratif dans le vieux Paris: par A. de C. conservateur de la bibliothèque de l'Union centrale des arts décoratifs. In-4°, 356 pages avec grav. Bar-le-Duc, imp. Contant-Laguerre. Paris, lib. Schmid.

Chatelain, Ch. Inventaire du mobilier du château de Valangin, en 1586. (Musée neuchâtelois, 1898, 4, 5.)

Church, C. M. The Prebendal Stalls and Misericords in the Cathedral Church of Wells. (Archaeologia, Vol. 55, P. 2, 1897, S. 319.)

Clausse, G. Les Monuments du christianisme au moyen âge. Les Marbriers romains et le Mobilier presbytéral (ouvrage illustré de 75 dessins); par G. C., architecte. In-8°, x-527 p. Chartres, impr. Durand. Paris, lib. Leroux.

Clouston, K. Warren. The Chippendale Period in English Furniture. With Illustrations by the Author. 4to, pp. 240. E. Arnold. 21/.

Coninckx, H. Une chasuble brodée du XVe siècle (1483) à l'église des Saints-Pierre et Paul, à Malines. (Bulletin du Cercle archéologique de Malines, T. VII, 1897, fasc. 2.)

Correll, Ferd. Portale und Thüren. Ein Formenschatz deutscher Kunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Mit einem Vorwort von Dr. Paul Johs. Rée. (In 100 Taf.) Probeheft. gr. 4°. (5 Lichtdruck-Taf.) Frankfurt a. M., H. Keller. M. 2.50.

Corsini Sforza, Lina. La fabbrica d'arazzi Barberini nel suo primo periodo. (L'Arte, I, 1898, S. 354.)

Courtois, A. de. Le Reliquaire et les Reliques de saint Eutrope, évêque d'Orange; par A. de C., curé-archiprêtre de Notre-Dame d'Orange. In-8°, 24 pages et planche. Avignon, imp. Aubanel frères.

Croy-Teppich, Der, der Universität Greifswald. (Deutsche Kunst, II, 1898, Nr. 20, S. 389.)

Cumont, G. Manufactures établies à Tervueren par Charles de Lorraine et industries créés ou soutenues en Belgique par le Gouvernement Autrichien. (Annales de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles, XII, 1.)

Cuvelier, Joseph. La garde-robe, les bijoux et le mobilier d'une patricienne flamande sous le règne de Charles-Quint. (Académie royale de Belgique. Compte-rendu des séances de la commission royale d'histoire ou recueil de ses bulletins, 5e série, T. VIII, 1898, Nr. 1—2.)

Deneken, Friedrich. Dänisches Porzellan. (Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, S. 213.)

Didron, E. Le Vitrail, conférence faite à la Société de l'Union centrale des arts décoratifs par Ed. D. In-4°, 16 p. et grav. Bordeaux, imprim. Gounouilhou. Paris, librairie d'Hostingue. [Extrait de la Revue des arts décoratifs.]

Diesbach, Max de. Bannière donnée aux Fribourgeois par le pape Jules II. (Fribourg artistique, 1897, 3.)

— Le sceptre du Grand-sautier de Fribourg. (Fribourg artistique, 1898, No. 1.)

— Stalles de la collégiale de Saint-Nicolas. (Fribourg artistique, 1898, No. 1.)

Dilke, Emilia F. S. Le boudoir de la marquise de Serilly au Musée de South Kensington. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, II, S. 5 und 118.)

Dimier, L. Benvenuto Cellini à la cour de France. Recherches nouvelles; par L. D., agrégé de l'Université. In-8°, 49 pages. Angers,, imp. Burdin. Paris, lib. Leroux. (1898.)

Distel, Th. Aus Albrecht Dürers Goldschmiedzeit. (Velhagen u. Klasings Monatshefte, 1898, 11.)

Documents sur les relieurs, miniaturistes et calligraphes des ordres royaux de Saint-Michel et du Saint-Esprit, publiés par F. Mazerolle. In-8°, 120 p. avec, grav. Châteaudun, imp. de la Société typographique. Paris, librairie Techener. (1897.). [Extrait du Bulletin du bibliophile (1895—1897).]

Dollmayr, Hermann. Alte Bilderrahmen. (Die Kunst für Alle, XIII, S. 165.)

Donnet, Fernand. Les Cloches chez nos Pères. (Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 5e série, tome I, S. 13 u. 389.)

— Document pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenaerde, Anvers, etc., jusqu'à la fin du XVIIe siècle. (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, T. XII, 1898, Januar, April.)

Dreibach. Die Patrone der Handwerker-Innungen. (Die kirchliche Kunst, 1897, 19.)

Drexler, Protonot. Capitul. Prof. Karl. Goldschmiede-Arbeiten in dem regul. Chorherren-Stifte Klosterneuburg bei Wien. Aufgenommen v. D. Erklärender Text v. Cust.-Adjunct Dr. Camillo List. F°. 37 Lichtdr.-Taf. m. 15 S. Text. Wien, A. Schroll & Co. Mit Mappe Mk. 35.—.

Duyse, Hermann van. Cimarre du Magistrat de Gand. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 4.)

— Étendard militaire du XVe siècle. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 5.)

— Marteau de porte. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 3.)

Ehrenberg, Hermann. Jacob Binck. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 47.)

Ehrenthal, M. v. Die Beziehungen der Wettiner albertinischen Linie zu dem Hause Habsburg. Nach Gegenständen und Aufzeichnungen im Königl. Historischen Museum zu Dresden. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 5, S. 105; 6, S. 136; 7, S. 158.)

Erben, W. Zeichnungen alter Geschütze. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 7, S. 186.)

Estermann, Melchior. Die Wappenkalender des Stiftes Beromünster. Luzern, Räber, 1897.

Even, Eduard van. De gedenkbeker, door Gerard van Loon, in 1752, aan de leuvensche hoogschool geschonken. (Dietsche warande, Nieuwe reeks, XI, 1898, No. 1.)

Examples of French Woodcarving. (The Builder, LXXV, 1898, S. 241.)

F., C. v. Pietro Vanini d'Ascoli. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 246.)

Falke, O. von. Kölnische Steinzeugkrüge. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 54.)

— Kölnische Hafnergeschirre. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 191.)

Farcy, L. de. Chasublier du XVe siècle, à l'église du Cunaud (Maine-et-Loire). (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 308.)

— La plus grosse cloche de France, au dernier tiers du XVe siècle. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 307.)

Fayolle, de. Le Trésor de Saint-Nectaire, en Auvergne: par le marquis de F., vice-président de la Société historique et archéologique du Périgord, conservateur du musée du Périgord. In-8°, 17 p. et grav. Caen, imp. et lib. Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixante-deuxième congrès archéologique du France, tenu en 1895 à Clermont-Ferrand.]

Foerster, Aug. Französische Wandteppiche aus dem Mittelalter. (Deutsche Teppich- u. Möbelstoff-Zeitung, 1898, 11.)

Flötner, Peter. (Allgem. Zeitung, 1897, Beilage 274.)

Fol, F. Geschichtliches über die Teppich-Industrie. (Deutsche Teppich- u. Möbelstoffzeitung, 1898, 4 ffg.)

Forrer, R. Les imprimeurs de tissus dans leurs relations historiques et artistiques avec les corporations. 8°, 55 S. Strasbourg, Imprimerie Ch. Muth & Cie., Quai Finckmatt, 2. 1898.

— Noch einmal der Kölner Zeugdruck mit Mutter Anna, Maria und Seraphim. (Mitteilungen aus d. german. Nationalmuseum, 1898, S. 12.)

Fraipont, G. L'Art dans les travaux à l'aiguille; par G. F. professeur à la Légion d'Honneur. Ouvrage orné de 39 dessins inédits de l'auteur et d'un album de 32 doubles planches en couleurs donnant des spécimens de tissus de toutes les époques. In-4°, 78 p. Evreux, imp. Hérissey, Paris, lib. Laurens.

Fraschetti, Stanislao. Vasi delle farmacie romane fabbricati a Roma e non a Cafaggiolo. (L'Arte, I, 1898, S. 346.)

Frussotte. Un reliquaire de Sainte Scholastique à Juvigny-les-Dames. (Revue bénédictine, 3. März 1898.)

G., C. Cassapanche e sedili intagliati. (Arte italiana decorativa e industriale, VI, 1897, S. 75.)

Gabeau, Alfred. Le mobilier d'un château à la fin du XVIIIe siècle. Chanteloup. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 510.)

Gentili, Pietro. Arazzi antichi e moderni descritti e illustrati. 2a ediz. Roma. 4°. p. 107, con 6 tavole. L. 50.

Gerspach. La manufacture de tapisseries du Vatican. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 198.)

— Le misure flamm. nell' Arazzeria Medicea. (Arch. Stor. Ital., 20, 1.)

Gewichtsätze, Alte verzierte. (Die Schweiz, I. Jahrg., 1897/98, Heft 23, S. 474.)

Giraud, J. B. Documents pour servir à l'histoire d'armement au moyen âge et à la Renaissance; par J. B. G., conservateur des musées archéologiques de la ville de Lyon. 2 volumes. In-4°. T. Ier: la Boutique et le Mobilier d'un fourbisseur lyonnais en 1555, nouvelle édition, p. I à 31; t. 2: les Epées de Bordeaux; Archéologie comparée des industries du fer dans la Biscaye française, le pays de Guyenne et le duché de Savoie, nouvelle édition, pag. 32 à 111. Lyon, imp. Rey; l'auteur (1895, 1896). T. 3: Inventaire des épées et dagues de comte de Salm conservées dans l'hôtel de Salm, à Nancy (1614), p. 115 à 163; t. 4: la Boutique de Jean de Vouvray, armurier à Tours en 1512; les Armuriers français et étrangers en Touraine, p. 167 à 192. Lyon, imp. Rey; l'auteur. (1897.)

— Documents sur l'armement au moyen âge. V: Documents sur l'importation des armes italiennes à Lyon à l'époque de la Renaissance; par J. B. G., conservateur des musées archéologiques de la ville de Lyon. In-8°, p. 193 à 232. Lyon, imp. Rey; l'auteur. 1897.

— Le Mobilier et la Boutique d'un fourbisseur lyonnais en 1555; par M. J. B. G., conservateur du musée d'archéologie de Lyon. In-8°, 15 p. Paris, imp. nationale. (1897.) [Extrait du Bulletin archéologique (1894).]

Glasfabriken in Laibach im XVI. Jahrhundert. (Argo, Zeitschrift f. Krainische Landeskunde, VI, 1.)

Gobelin-Weberei, Berliner. (Deutsche Kunst, II, 1898, No. 16, S. 305.)

Grandmaison, Charles de. Les tapisseries de Montpezat et la reliquie appelée les Bonets de Saint Martin de Tours. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 550.)

—, Louis de. La tombe de Lancelot du Fau, évêque de Luçon, et l'orfèvre Claude Content (1523). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 461.)

Grödner Trachten, alte. (Vom Fels zum Meer, XVII, 191.)

Guiffrey, Jules. Les broderies de la ville de Beaugency. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 145.)

— Un bal de Sauvages. Tapisserie du XVe siècle. (La Revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 75.)

Guigue, G. Note sur le mobilier de luxe à Lyon en 1700; par G. G., ancien élève de l'Ecole des Chartes. In-8°, 23 pages. Paris, imprim. Plon, Nourrit & Cie. (1897.)

— Note sur le mobilier de luxe à Lyon en 1700. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 605.)

Hager, P. Karl. Kirchenschätze von Disentis und Umgebung. 16 Bl. Photogr. mit Vorwort von Aug. Hardegger. Selbstverlag des Herausgebers. Disentis, 1897.

Haller, G. Terracotta in historischer Beleuchtung. (Zeitschrift für Keramik, 1897, 18.)

Hampe, Th. Der Zeugdruck mit der heiligen Anna, der Jungfrau Maria und Seraphim (aus der Sammlung Forrer, jetzt im Germanischen Museum) und einige altkölnische Handzeichnungen. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1897, S. 91.)

Hampel, Josef. Das Kurschwert Friedrichs des Streitbaren von Sachsen. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 4, S. 81.)

Hartshorne, Albert. Old English Glasses. An Account of Glass Drinking Vessels in England, from Early Times to the End of the 18th Century. With Introductory Notices, Original Documents, &c. Illust. Roy. 4⁰, pp. 514. Arnold. 63/.

Heider, Archit. Mor. Louis XVI. und Empire. Eine Sammlung von Façadendetails, Plafonds, Interieurs etc. aus der Epoche Josef II. Gesammelt, aufgenommen und gezeichnet von H. 3. Lfg. gr. Fol. (15 Taf. in Lichtdr.) Wien, A. Schroll & Co. In Mappe. M. 15.

Heinrichs, R. Die Aufhebung des Magdeburger Domschatzes durch den Administrator Christian Wilhelm von Brandenburg im J. 1630. gr. 8⁰. 26 S. Cleve, F. Bosse Wwe. M. —.75.

Herbet, E. Recherches sur la céramique au XVIIe siècle. Les Emailleurs sur terre Fontainebleau, avec fac-simile de leurs signatures. gr. in-8⁰ E. Lechevalier. fr. 3.—. [Tiré à 50 ex.] [Extrait des Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais (1897).]

Hottenroth, Frdr. Deutsche Volkstrachten — städtische u. ländliche — vom Beginn des 16. bis zum Anfange des 19. Jahrh. Volkstrachten aus Süd- und Südwestdeutschland. Probeheft. 4⁰. (S. 1—32 m. Abbildgn. u. 8 farb. Taf.) Frankfurt a/M., H. Keller. M. 4. Schlussabth. 4⁰. (VIII und S. 33—224 m. Abbildgn. und 40 farb. Taf.) M. 20.

Humann, G. Gegenstände orientalischen Kunstgewerbes im Kirchenschatze des Münsters zu Essen. (Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen, 18.)

Hungerford-Pollen. Englische Möbel seit Heinrich VII. (Kunst und Kunsthandwerk, 1898, S. 41 u. 215.)

Jacob, dott. G. L'arte a servizio della chiesa: manuale per gli studiosi dell' arte sacra. Prima versione italiana autorizzata dall'autore sulla quarta edizione tedesca, del sac. Pietro Veneroni. Volume I (Architettura). Pavia, tip. istituto Artigianelli, 1897. 8⁰. p. XX, 116, con cinque tavole. L. 1.50.

Jacquemin, R. Iconographie générale et méthodique du costume civil et militaire du IVe au XIXe siècle. 281 pl. et 640 fig., nouv. édit. revue, in-folio. V. Gastinger. fr. 450.—.

Jadart, Henri. Les dessins de Georges Baussonnet, artiste rémois (1577 à 1644), conservés à la bibliothèque de Reims. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 586.)

James, I. Oak Room, The, at „South Kensington". (The House, 1898, Februar.)

Jessen, Peter. Die Ornamentstiche als Vorlagen für den Goldschmied. (Kunstgewerbeblatt f. d. Gold - Silber, V, 1898, S. 33.)

Intérieurs et mobiliers anciens. Collection recueillie en Belgique, publiée par P. Wystman. Première livraison. Bruxelles, P. Wystmann, 1898. In-4⁰, 6 p. donnant la description des planches contenues dans la livraison, 10 pl. en phototypie. (10 fr.). L'ouvrage complet formera dix livraisons.

Inventaire du trésor de l'église primatiale et métropolitaine de Sens; par l'abbé E. Chartraire, secrétaire de l'archevêché. In-8⁰, VII-114 pages avec fig. et phothogr. Sens, imprimerie et librairie Duchemin. Paris, librairie A. Picard et fils.

Kasser, H. Der Harnisch von Mann und Ross des Lorenz Colman im historischen Museum zu Bern. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 4, S. 84.)

Keller, Oberst. Die schweizerischen Kriegsfahnen. (Schweizerische Monatsschrift für Offiziere aller Waffen, Oktober 1897.)

Keuffer, M. Rechnung über die Neubildung des Codex Egberti aus dem Pfarr-Archiv St. Paulin. (Trierisches Archiv, 1. Heft.)

Kleinodien, Paramentale, Collect. Spitzer. F⁰. (3 Farbdr.) St. Gallen, (A. & J. Köppel). M. 2.50.

Kleinwächter. Die Inschrift der Posener Messingtaufschüssel. (Zeitschrift d. histor. Gesellschaft f. die Provinz Posen, XII, 4.)

Knebel, K. Meister der Freiberger Goldschmiede-Kunst. (Kunstgewerbeblatt f. d. Gold-Silber, V, 1898, S. 14 u. 46.)

Köhler, S. R. Ueber die Erfindung der Aetzkunst. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 30.)

Kronthal, Dr. Paul. Lexikon der technischen Künste. (2 Bde. in 10 Lfgn.) 1. Lfg. Lex. 8⁰. (1. Bd. XXII u. S. 1—96.) Berlin, G. Grote. M. 3.—.

Lacordaire, A. L. Les tapisseries des Gobelins au dix-septième et au dix-huitième siècles. (Nouvelles Archives de l'art français, vol. XIII.)

Lacquet, E. La cloche d'heure et la chloche d'alarme du Beffroi. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 5.)

— Le Bourdon du Beffroi. (Inventaire archéologique de Gand. fasc. 5.)

Laigue, L. de. Une faïencerie à Rotterdam aux XVIIe et XVIIIe siècles. (La Revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 227.)

Lamour, Hofkunstschlosser Jean. Kunstschmiedearbeiten des XVIII. Jahrh. aus Nancy. Entworfen und ausgeführt v. L. Neue m. e. Einleitg. verseh. Ausg. v. Prof. Dr. D. Joseph. gr. Fol. (23 Lichtdr.-Taf. m. 8 S. Text.) Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 24.—.

Lanz, F. G. Die Cassette der Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen. (Monatsblatt d. Alterthumsvereins zu Wien, 1898, 5.)

Lavoro, Un, dell' oreficeria Napoletana del. sec. XVII. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 15.)

Lehnert, G. Bild und Rahmen. (Vom Fels zum Meer, 17. Jahrg., 17. Heft.)

Leiningen - Westerburg, K. E. Graf zu. Die schweizerischen Kriegsfahnen. (Der deutsche Herold, 1897, 10.)

Lenz, E. v. Russland und der Orient in der Geschichte des Waffenwesens. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 5, S. 109.)

Leroy, G. La Faïence de Rubelles; par G. L., bibliothécaire de la ville de Melun. In-18, 22 p. Melun, imprim. Legrand. (1898.)

— La céramique à Boissettes (Seine-et-Marne), 1732—1781. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 197.)

Lhoest, Emile. Note sur diverses pièces de céramique belge. (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, T. XII, 1898, 1. Januar.)

Lüer, Herm. Ueber japanische Stichblätter. Inaug.-Diss. Heidelberg, 1897. 8⁰. 56 S.

Loubier, Jean. Französische Originalzeichnungen für Wandteppiche aus dem XV. Jahrhundert. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, S. 307.)

Luthmer, F. Der Prälatenaltar im Frankfurter Kunstgewerbemuseum. (Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, S. 205.)

Mádl, Karel B. Altorientalische Gläser. (Kunst und Kunsthandwerk, 1898, S. 273.)

Magaud, H. Le Trésor de Beaumont-Pied-de-Bœf (Mayenne). In-8⁰, 39 p. Laval, imp. Lelièvre. [Extrait du Bulletin de la commission historique et archéologique de la Mayenne (2e série, 1897).]

Maillard, J. Appartement et mobilier du château royal de Saint-Hubert. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 358.)

Maioliche, Le, italiane della collezione Spitzer ora dispersa. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 47.)

Maindron, Maurice. Les armes de duel. (La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 335.)

Malkowsky, Georg. Ein fürstliches Geschenk. Die Beziehungen Friedrichs des Grossen zur Königl. Porzellan-Manufaktur. (Deutsche Kunst, II, 1897, Nr. 4, S. 61.)

Marquet de Vasselot, Jean-J. Quelques meubles du château de Versailles au Musée de Berlin. (La chronique des arts, 1898, S. 67.)

Marsaux, L. L'ornement mortuaire de Saint-Nicolas-en-Havré, à Mons (Belgique). Chasuble. Chape. Dalmatiques. (Bulletin monumental, 7e série, II, 1897, S. 499.)

Marshall, Hans. Bayerische Porzellane. (Deutsche Kunst, II, 1898, Nr. 18, R. 347.)

Marsy, Cte. de. Jean Crignon, facteur d'orgues à Mons et les petites orgues de l'église Notre-Dame-de-Saint-Omer. (Annales du Cercle archéologique de Mons, T. XXVII, 1896-97.)

Martin, F. R. Morgenländische Stoffe in der Sammlung F. R. M. 15 Taf. nebst Text. gr. 4⁰, 12 S. Stockholm, G. Chelius. M. 20.—.

Massillon-Rouvet. Introduction des faïences d'art à Nevers. Les Conrade. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 291.)

Mayr, M. Die wichtigsten Arten Keramischer Malerei. (Zeitschrift f. Keramik, 1897, 23.)

Mazzatinti, Giuseppe. Per Mastro Giorgio. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 40, 57 u. 80.)

Melani, Alfredo. I putti nella decorazione. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 5.)

— Mastro Giorgio. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 37.)

— Modelli d'arte decorativa italiana, raccolti con diligenza e industria fra i disegni di maestri antichi della R. Galleria degli Uffizi. 50 tavole in fototipia. Milano. 4⁰ p. 24 di testo, in busta. L. 25.—.

Milet, Ambroise. Historique de la faïence et de la porcelaine de Rouen au XVIIᵉ siècle, à l'aide d'aperçus nouveaux et de documents inédits; par A. M. conservateur du musée et de la bibliothèque de Dieppe. In-16⁰, 32 p. et planche. Rouen, impr. Gy; libr. Lestringant. 1898. [Céramique normande.]

Minkus, Fritz. Die Zwischenvergoldungs-Technik und ihr letzter Vertreter Josef Mildner zu Guttenbrunn in Niederösterreich. (Mittheilungen d. K. K. Oester. Museums, N. F., XII, 1897, S. 511.)

— Ein hessischer Bauernstoff („Beiderwand") des 18. Jahrhunderts. (Kunst und Handwerk, 4.)

— Ein Silberbrocat König Philipp II. von Spanien. (Mittheilungen d. K. K. Oester. Museums, N. F., XII, 1897, S. 469.)

— Flächendekoration und Perspektive. Die perspektivischen Gitter des 18. Jahrhunderts. (Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, S. 37.)

Mobili, Alcuni, nel Museo d'antichità di Parma. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 43.)

Modern, Heinrich. Das Schreibzeug einer Erzherzogin aus der Renaissancezeit. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 177.)

Modern, Heinrich. Die Perlmutterbecher Franz Hillebrandts. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 192.)

— Ein silbernes Tafel-Service des Wenzel Jamnitzer. (Blätter für Kunstgewerbe, XXVII, S. 7.)

Molinier, Emile. Deux oeuvres de W. Jamnitzer. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, II, S. 221.)

— Phylactère du XIIIᵉ siècle (Collection de M. Martin Le Roy). (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, IV, Paris 1897, S. 115.)

Müller. Zur Geschichte Jamnitzers. (Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, XVIII, 4.)

Nemes, Mihály. A magyar viseletek története. Szövegét irta Nagy Géza. [Geschichte der ungarischen Trachten. Text von G. Nagy.] 1.—2. Heft. S. 1—16. Budapest, Franklin-Gesellschaft. à Heft fl. 1.50.

Nolhac, Pierre de. La décoration de Versailles au XVIIIᵉ siècle. Nouvelle série. Les petits cabinets de Louis XV et les appartements des maitresses. L'appartement de Mme. du Barry. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 63 u. 143.)

— L'art de Versailles. La Chambre de Louis XIV. (La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 221 u. 315.)

Notes sur une plaque de cheminée aux armes de France, de Lorraine-Guise, d'Angleterre, d'Espagne et de Nevers. In-8⁰. 7 p. Montmédy, impr. Pierrot.

Ohmann, Prof. Archit. Frdr. Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Oefen, Ornamenten, Interieurs, etc. zumeist in Kaiserl. Schlössern, Kirchen, Stiften und anderen Monumentalbauten Oesterreichs aus der Epoche Leopold I. bis Maria Theresia, aufgenommen und gezeichnet v. O. 2. Aufl. 4. u. 5. (Schluss-)Lfg. F⁰. (22 Lichtdr.-Taf.) Wien, A. Schroll & Co. à M. 8.—.

Opere d'arte industriale, Alcune, nella Galleria Estense die Modena. (Arte italiana decorativa e industriale, VI, 1897, S. 85.)

Orioli, Emilio. Tazze metalliche del Francia. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 77.)

P., Dr. Waffenpreise aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 6, S. 146.)

Palmarini, J. M. Barisano da Trani e le sue porte in Bronzo. (L'Arte, Anno I, 1898, S. 15.)

Pauls, E. Anfertigung einer Monstranz für die Klosterkirche der Abtei Burtscheid durch den Aachener Goldschmied Dietrich von Rodt 1618/19. (Zeitschrift d. Aachener Geschichtsvereins, 1897, 19.)

Pérathon, Cyprien. Evrard Jabach, directeur de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 1063.)

Petzsch, Georg. Othmar Wetter, Messerschmied. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 4, S. 87.)

Pfeifer, Hans. Der siebenarmige Leuchter im Dome zu Braunschweig. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 33.)

Pierre, J. Décoration du choeur de la cathédrale de Bourges, par Michel-Ange Slodtz. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S, 460.)

Piszter, Imre. Szent Bernárd és a képzömüvészetek. [St. Bernhard und die Kunst.] 8°. 30 S. Budapest, St. Stephan-Verein. fl. —.30.

Pit, A. Un ivoire du Musée d'Amsterdam. (La Revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 157.)

Pokal, Lüneburger. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 74.)

Porée, l'abbé. Le monogramme de Masséot Abaquesne. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 392.)

Pribram, A. F. Das böhmische Commerzcollegium und seine Thätigkeit. Ein Beitrag zur Geschichte des böhmischen Handels und der böhmischen Industrie im Jahrhunderte nach dem westfälischen Frieden. (=Beiträge zur Geschichte d. deutschen Industrie in Böhmen, hrsg. von Ottokar Weber, 6.) Gr. 8°. 207 S.

— Zur Geschichte des böhmischen Handels und der böhmischen Industrie in dem Jahrhunderte nach dem westfälischen Frieden. (Mittheilungen d. Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, 36. Jahrg., Nr. 2 u. 3.)

Prost, Bernard. Documents sur l'histoire de la reliure. (Bulletin du bibliophile, 1897, S. 607, 645; 1898, S. 83.)

Publikationen aus den k. preussischen Staatsarchiven. Veranlasst u. unterstützt durch die k. Archivverwaltg. 70 Bd. gr. 8°. Leipzig, S. Hirzel. 70: Krumbholtz, Dr. Rob.: Die Gewerbe der Stadt Münster bis zum J. 1661. Mit einer Wappentafel der Gilden aus dem J. 1598. (XXII, 232 u. 558 S.) M. 27.—.

Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. Hrsg. vom Alterthums-Vereine zu Wien. Red. v. Dr. Ant. Mayer. 1. Abth. Regesten aus in- u. ausländ. Archiven m. Ausnahme des Archives der Stadt Wien. 3. Bd. gr. 4°. (VII, 402 S.) Wien, C. Konegen in Komm. M. 20.—.

R., Dr. W. Die Verzierungen auf orientalischen Panzerhemden. (Zeitschrift für histor. Waffenkunde, I, 6, S. 142; 7, S. 166.)

Rammelmeyer, O. Spanische Thürklopfer aus Schmiedeeisen. (Kunst und Handwerk, 1898, S. 195.)

Rasmussen, S. Collection Nora. Altnordische Stickereien auf wollenem Java-Gewebe, etc. 18 Taf. in Farbendr. 4°, 4 S. Text, Kopenhagen, A. F. Höst & Sön. M. 3.—.

Reimer. Die Entwickelung der Geschützrohre und ihre Beziehungen zum Kunstgewerbe. (Verhandl. d. Vereins f. deutsches Kunstgewerbe zu Berlin, 1898, 8.)

Renard, Edmund. Kirchliches Silbergeräth auf der Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus Sächsisch-Thüringischem Privatbesitz in Leipzig. (Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 1897, Sp. 343 u. 359.)

— Ueber das Kirchensilber auf der Leipziger Leih-Ausstellung. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1897, VII, S. 29.)

Ringholz, P. O. Das älteste Verzeichnis der Reliquien und Altäre in der Stiftskirche zu Einsiedeln. (Anzeiger für schweiz. Geschichte, 1898, Nr. 1.)

Robinson, Frederick, S. The Queen's Treasures of Art. Decorative art at Windsor Castle: Boulle-Work. Tapestries. Inland Wood Furniture. The Porcelain. Wooden Furniture. Later Wooden Furniture. French Bronzes. (The Magazine of Art, 1897, November, S. 26; Dezember, S. 89; 1898, Januar, S. 149; Februar, S. 203; März, S. 245; Mai, S. 349; Juni S. 408.)

Robinson, Frederick, F. The Queen's Treasures of art. Arms and Armour at Windsor Castle. Candelabre. (The Art Magazine, 1898, Juli, S. 470; August, S. 541.)

Rondot, Natalis. Les relieurs de livres à Troyes du XIVe au XVIe siècle. In-8⁰, 16 p. Vendôme, impr. Empaytaz. Paris, lib. Leclerc et Cornuau. 1898. [Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Rosenberg, Marc. Eine vergessene Goldschmiedestadt. (Kunstgewerbeblatt f. d. Gold-Silber, IV, 1897, S. 112.)

Roulin, Dom E. Le calice ministeriel de Silos. (Revue de l'Art chrétien, 1898, S. 358.)

Ruecklin - Pforzheim, R. Dschaipur-Email. (Kunstgewerbeblatt f. d. Gold-Silber, IV, 1897, S. 121.)

Rzehák, A. Keramische Studien in der Sammlung des Franzens-Museums in Brünn. (Annalen des Franzens-Museums, 1896.)

Sabatier, G. Les anciennes Faïenceries de l'Agenais. Avec planches par l'auteur. In-8⁰, 13 p. Agen, Imprim. agenaise. 1898. [Extrait à 50 exemplaires de la Revue de l'Agenais.]

haller, R. de. Porte de l'église (Convent des Capucins à Bulle). (Fribourg artistique, 1897, 4.)

Schéfer, Gaston. Le style empire sous Louis XV. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, S. 481.)

Schneider, Friedrich. Mittelalterliche Goldfiebeln. Ein Fund aus dem Boden von Mainz. (Kunstgewerbeblatt f. d. Gold-Silber, V, 1898, S. 1.)

Schnütgen. Aquamanil - Leuchter im Nationalmuseum zu Stockholm. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 145.)

— Bischofsstab Albrechts von Brandenburg im Nationalmuseum zu Stockholm. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 109.)

— Die alte Abbildung des Reliquienkreuzes im „Halleschen Domschatz" und das Original im Nationalmuseum zu Stockholm. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 65.)

— Gestickte Kaselborte im Germanischen Museum. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 187.)

Schön, Theodor. Die Reutlinger Glockengiesserfamilie Eger. (Archiv f. christl. Kunst, 1898, S. 22.)

Schultze, Prof. Dr. Vict. Der Croy-Teppich der königl. Universität Greifswald. Mit einer Lichtdr.-Taf. qu. Fol. (8 S. m. 3 Abbildgn.) Greifswald, J. Abel. M. 4.50.

Schumann, Dr. Paul. Der trojanische Krieg. Französische Handzeichnungen zu Wandteppichen aus dem XV. Jahrh. 8 (Lichtd.-)Taf. qu. gr. F⁰. Mit erläut. Text v. Dr. P. S. Lex.-8⁰. 32 S. m. 4 Lichtdr. Dresden, A. Gutbier. M. 45.—.

Schweizer-Trachten, die, vom XVII. bis XIX. Jahrh. nach Originalen. Dargestellt unter Leitg. v. Frau Julie Heierli u. auf photomechan. Wege in Farben ausgeführt. 2. u. 3. Serie. gr. Fol. (à 6 Taf. m. je 4 S. illustr. Text.) Zürich, Polygraph. Institut (vorm. Brunner & Hauser). Subskr-Pr.-M. 14.40; Ladenpr. M. 19.20.

Schwenke. Ueber die Erforschung des deutschen Bucheinbandes des 15. und 16. Jahrhunderts. (Verhandlungen der 44. Versammlung deutscher Philologen u. Schulmänner in Dresden, 1897.)

Seidel, Paul. Die Wandteppiche mit den Darstellungen der Siege des Grossen Kurfürsten über die Schweden. (Hohenzollern-Jahrbuch, I, 1897, S. 10.)

Seidlitz, W. v. Zur Geschichte der japanischen Töpferkunst. (Kunst u. Kunsthandwerk, 1898, S. 281.)

Silberrämchen. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 74.)

Silver, Rare, of the 16th. Century. (The House, Jan. 1898.)

Simon, A. Etudes analytiques des principaux tissus. In-8⁰. VII, 128 p. avec 219 fig. Paris, imp. Fayolle.

Sixl, P. Entwickelung und Gebrauch der Handfeuerwaffen. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 5, S. 112; 6, S. 137; 7, S. 182.)

St., H. Die Stadtfahne von Roth a. S. (Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, 1898, S. 48.)

Stahl, Fr. Die königl. Porzellan-Manufactur in Berlin. (Westermanns Monatshefte, 1897, Oktober.)

Stilformen, Mittelalterliche und neuere, im Rahmen. (Deutsche Kunst, II, 1898, No. 19, S. 368.)

Stimmen aus Maria-Laach. Ergänzungshefte. 71. gr. 8⁰. Freiburg i/B., Herder. 71: Braun, Jos., S. J.: Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung.

Mit 30 in den Text gedr. Abbildgn. (VI, 180 S.) M. 2.50.

Stone, Percy G. A Sixteenth Century Mathematical Instrument Case. (Archaeologia, Vol. 55, P. 2, 1897, S. 531.)

Study, A, in Old Furnishings at Guilford. (The House, 1898, März.)

Sutermeister, M. Die Glocken in Zürich. Die Glockengiesser, Glocken und Giessstätten im alten und neuen Zürich. Historische Aufzeichnungen. Zürich. Mit Bildern. gr. 8°. (71 S.) Zürich (III, Bäckerstr. 27), Mor. Sutermeister. M. 2.—.

Szendrei, J. Ungarische Silberarbeit aus dem XVIII. Jahrhundert. [In magyar. Sprache.] (Magyar iparmüvészet, 1898, 6—7.)

Tapisseries, Les, des batailles de St.-Denis et de Jarnac au Musée de Cluny. (La chronique des arts, 1898, S. 150.)

Tappeti orientali e loro imitazioni italiane. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 21.)

Techtermann, M. de. Un dressoir renaissance. (Fribourg artistique, 1897, 4.)

— Un poêle d'autrefois. (Fribourg artistique, 1897, 3.)

Tesorone, Giovanni. Il pavimento di una cappella in S. Maria delle Grazie a Milano. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 29.)

Thalhofer, Nic. Das Schmiedeeisen im Kunstgewerbe. (Kunst u. Handwerk, 1898, S. 185.)

Thiébault-Sisson. Le Biscuit de Sèvres. (Art et décoration, 1897, 9.)

Thierbach, M. Ueber die erste Entwicklung der Handfeuerwaffen. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 6, S. 129.)

Thoison, Eugéne. Céramique et verrerie musicales. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 377.)

Thonwaarenfabrikation, Die, im alten Arezzo. (Allgem. Zeitung, 1898, Beilage 32.)

Tiedt, E. Zur Geschichte der Emailmalerei (auf Glas) in Deutschland. (Sprech-Saal, 1897, 51.)

Töpfer, A. Reste vom Chorgestühl des Bremer Doms. (Mittheil. d. Gewerbe-Museums zu Bremen, 1897, 10.)

— Futterale und Etuis. (Mittheil. d. Gewerbe-Mus. zu Bremen, 1898, 11.)

Uzanne, O. Les modes de Paris, variations du goût et de l'esthétique de la femme, de 1797 à 1897, ill., in-8° Soc. franç. d'Edit. d'Art. fr. 40.—.

Verneuil, M. P. La broderie. (Art et décoration, 1897, 11.)

— L'animal dans la décoration. Introduction par E. Grasset. Première livraison, avec 6 planches. F°. A. Lévy. L'ouvrage complet en 10 livraisons, fr. 100.—.

Veuclin, E. L'art campanaire et l'ornamentation des cloches au XVIIe siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 491.)

Violard, E. De la céramique berbère, rapport adressé à M. le gouverneur général de l'Algérie, à la suite d'une mission en Kabylie. In-8°, 34 p. Alger, imp. Fontana et Cie.

Volbehr, Th. Die Reflexe des Zeitcharakters in den Möbelformen. (Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, S. 193.)

Vorbilder-Hefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, hrsg. v. Jul. Lessing. 21. Hft. gr. Fol. Berlin, E. Wasmuth. 21: Möbel aus der Zeit Louis XVI. (Zopfstil). Text v. Jul. Lessing. (15 Lichtdr. m. 4 S. illustr. Text.) M. 10.—.

Vuylsteke, J. De Draak van het Belfort. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 3.)

W. B. Ein Inventar von Waffen und Kunstgegenständen im Dogenpalaste zu Venedig vom Jahre 1726. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 7, S. 184.)

Weber, Paul. Französische Originalzeichnungen zu spätmittelalterlichen Wandteppichen. (Allgem. Zeitung, 1898, Beilage 42.)

Weyersberg, Albert. Solinger Schwertschmiede-Familien. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 4, S. 97; 5, S. 117; 6, S. 141; 7, S. 167.)

Wiedfeldt, Otto. Statistische Studien zur Entwickelungsgeschichte der Berliner Industrie von 1729—1890. Inaug.-Diss. Leipzig. 8°, 38 S.

Wilpert, Giuseppe. Un capitolo di storia del vestiario. (L'Arte, I, 1898, S. 89.)

Wingenroth, M. Ein emailliertes Glas mit dem Bilde des Sebastian Stockhorner vom Jahre 1630. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1898, S. 59.)

Wormstall, Albert. Eine romanische Bronzeschüssel aus Westfalen. (Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 1897, Sp. 239.)

Wytsman, P. Intérieurs et mobiliers anciens. Collection recueillie en Belgique. Bruxelles, P. Wytsman. 4°, Livr. I. 10 planches et 6 p. description. fr. 10.—.

Zais, E. Die fürstlich Ansbachische Porzellanfabrik zu Bruckberg. (Sprech-Saal, 47.)

— Zur Geschichte der Durlacher Fayence-Fabrik. (Sprechsaal, 1897, 43.)

Zellenschmelze, Byzantinische. (Blätter für Kunstgewerbe, XXVII, S. 55.)

Zoellner, Julius. Zinnstempel und Zinnmarken. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 159.)

Zschuppe, A. Altwiener Porzellan. (Zeitschrift f. Keramik, 1897, 23.)

Zur Geschichte der Costüme. Nach Zeichngn. v. Wilh. Diez, C. Fröhlich, C. Häberlin u. a. II. Thl. (Neue Ausg.) Fol. (53 Bog.) München, Braun & Schneider. Kart. M. 6.30; m. farb. Taf. M. 11.60.

Zur Geschichte des Buchgewerbes in Anhalt. Festschrift anlässlich des 130jähr. Bestehens der Cöthenschen Zeitg. u. des 50jähr. Bestehens der Firma Schettler in Cöthen. gr. 4^{0}. (56 S. m. Abbildgn., 1 Fksm. [8 S. in 4^{0}.] u. 3 [2 farb.] Taf.) Cöthen, P. Schettler's Erben. M. 5.—.

Topographie.

Album archéologique et monumental du département de Seine-et-Oise. Ier fascicule : le Cloître de l'église Saint-Spire, à Corbeil; par A. Dufour, membre de la commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise. In-4^{0}, p. 1 à 8. Versailles, imp. Cerf. [Commission départementale des antiquités et des arts de Seine-et-Oise.] — 2e fascicule : Ruines du château de Beynes; par A. de Dion, membre de la commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise. In-4^{0}, pages 9 à 15 et planche.

Aleandri, V. Restauri al Vecchio Duomo di S. Severino-Marche. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 149.)

A. R. Des mesures prises par les autorités gouvernementales pour la conservation des monuments historiques. (L'ami des monuments, 1897, S. 332.)

Barral, de. Notices sur les châteaux, abbayes et monuments du département du Cher, par le général comte de B., préfet du Cher sous le premier Empire. Publiées avec des notes par son petit-fils, M. le comte Edgard de Barral, président de la Société historique et littéraire de Soissons, et M. l'abbé Adrien de Barral, viceprésident de la Société académique du Centre. In-8^{0}, 288 p. Saint-Dizier, imprim. Thévenot. Paris et Lyon, librairie Delhomme et Briguet. 1898.

Bau- und Kunstdenkmäler, die, der Provinz Westpreussen. Bearbeitet v. Landesbauinspekt. Joh. Heise. XI. Hft. Kreis Marienwerder östl. der Weichsel. Mit 38 in den Text gedr. Abbild. und 24 Beilagen. gr. 4^{0}. (VIII, 111 S.) Danzig, Th. Bertling in Komm. M. 6.—.

Beiträge, Staatliche, zur Restaurirung von Bau- u. Kunstdenkmälern. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 117.)

Bericht der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale über ihre Thätigkeit im Jahre 1897. gr. 8^{0}. (III, 198 S.) Wien, W. Braumüller in Komm. M. 2.—.

Bericht über die Thätigkeit der Provinzial-Commission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz, der Provinzialmuseen in Bonn und Trier, der rheinischen Altertums- und Geschichtsvereine und über die Vermehrung der städtischen und Vereinssammlungen innerhalb der Rheinprovinz, 1897. (Bonner Jahrbücher, Heft 102, 1898, S. 198.)

Bertaux, Em. I monumenti medioevali della regione del Vulture: studio. Napoli. Napoli nobilissima edit. (Trani, stab. tip. V. Vecchi), 1897. 4^{0} fig. p. xxiiij, L. 1. [Supplemento alla Napoli nobilissima, anno VI (1897).]

Boetticher, Adf. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. VII. Heft: Königsberg. Lex.-8^{0}. VII, 395 S. m. Abbild., 4 Taf. u. 2 Plänen. Königsberg, B. Teichert in Komm. Kart. M. 4.—. VIII. Heft. Aus der Kulturgeschichte Ostpreussens. Nachträge. Lex. 8^{0}. VII, 126 und 81 S. mit Text-Abbildgn. u. Tafeln. Kart. M. 3.—.

Burckhardt, Jac. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. 7. Aufl., unter Mitwirk. von C. v. Fabriczy u. anderen Fachgenossen bearbeitet von Wilh. Bode. I. Thl. u. II. Thl., 1. u. 2. Abschn. 8⁰. Leipzig, E. A. Seemann. Geb. in Leinwand. I. Antike Kunst. (IV, 199 u. XXIV. S.) M. 2.50. — II. Neuere Kunst. 1. u. 2. Abschn.: Sculptur u. Architektur. (552 S.) M. 7.—.

Carocci, G. Per la tutela dei monumenti. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 41.)

Clemen, Paul. Die Denkmalpflege in Frankreich. (Zeitschrift f. Bauwesen, XLVIII, 1898, Sp. 489.)

— Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage des Prov.-Verb. hersg. 4. Bd. 1. Heft: Landkreis Köln, in Verbindung mit Ernst Polaczek bearb. Lex.-8⁰. VI, 205 S. m. 89 Abbildgn. und 16 Taf. Düsseldorf, L. Schwann. M. 6.—; geb. M. 7.—. 4. Bd. 2. Abth.: Polaczek, Ernst: Die Kunstdenkmäler des Kreises Rheinbach. Mit 10 Taf. u. 70 Abbild. im Text. VIII, 172 S. M. 5.—; geb. M. 6.—.

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen. Unter Mitwirkung des k. sächs. Alterthumsvereins herausg. von dem k. sächs. Ministerium des Innern. 19. Heft. gr. 8⁰. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne in Komm. 19: Gurlitt, Cornelius: Amtshauptmannsch. Grimma (1. Hälfte). Mit 208 Abbild., 89 fcsm. Marken u. 15 Taf. (160 S.) M. 7.50.

Ebe, G. Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge. Architektur II. Mit Orts- und Sachregister sowie Verzeichnis der Künstlernamen. 8⁰. III, 376 S. Leipzig, O. Spamer. M. 6.—.

España ilustrada: vistas, monumentos, escultura y pintura. Madrid. Hauser y Menet. S. a. (1897.) En 4.⁰ apaisado. Láminas en fototipia y una hoja con explicación de las mismas, á dos columnas. Cuadernos 12 á 18. Libr. de M. Murillo. Cada cuaderno de 5 láminas.

Gerspach. Correspondance. Italie. Florence: La gravure de l'Adoration de Van der Goes. — La collection des portraits de peintres. — Padoue. — Les fresques de Giotto. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 52.)

— Correspondance. Italie. Florence: Le tabernacle d'Orcagna; les médaillons d'Or San Michele; la manufacture royale de pierres dures; le Kunsthistorisches Institut; le musée della Vecchia Firenze. — Sienne: Travaux de restauration. — Pistoia: La fresque de l'église San Domenico. — Rome: Réformes projetées dans la législation sur les oeuvres d'art; la Vierge au voile de Raphael; les tableaux de Raphael à l'exposition d'Urbino. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 385.)

Gerspach. Correspondance. Pise: Le Musée civique. — Rome: Lettre du Cardinal Rampolla. — Florence: Les tableaux de Rubens. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 133.)

Hann, Fr. G. Zur Kunsttopographie des Glanthales. (Carinthia I., 1897, 6.)

Hymans, Henri. Correspondance de Belgique. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 349.)

Kohte, Julius. Die Pflege der Kunstdenkmäler in Italien. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 38 und 49.)

Kunstdenkmäler, die, des Grossherzogth. Baden. Beschreibende Statistik, hrsg. v. Prof. Conserv. Geh. Hofr. Dr. Frz. Xav. Kraus. 4. Bd. Kreis Mosbach. 2. Abth. gr. 8⁰. Freiburg i. B. J. C. B. Mohr. 2: Oechelhaeuser, Adf. v.: Die Kunstdenkmäler des Amtsbez. Tauberbischofsheim (Kreis Mosbach). Mit 76 Textbildern, 20 Lichtdr.-Taf. u. 1 Karte. (IV, 251 S.) Kart. M. 6.50; geb. in Halbfr. M. 10.50.

Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. (VII.) A. Prov. Starkenburg. (1. Halbbd.) Ehemal. Kreis Wimpfen, v. Geh. Hofr. Prof. Dr. Geo Schaefer. Ausgestattet nach Angaben des Verf. m. 22 Lichtdr.-Taf., 1 Polychromtaf. u. 173 Textabbild., hergestellt unter Leitung v. Geh. Baur. Prof. E. Marx; die graph. Blätter gezeichnet v. Realgym.-Lehr. Archit. C. Bronner, Lex.-8⁰. 335 S. Darmstadt, A. Bergsträsser. Kart. M. 10.—.

Kunstdenkmale Bayerns. 16. Lfg. München, J. Albert. M. 9.—.

Langhorne, W. De la conservation des monuments historiques en Angleterre et des principes qui doivent guider leur restauration; par le Rév. W. L. In-8⁰, 17 p. Caen, imp. et libr. Delesques. Paris, librairie A. Picard. 1896. [Extrait du Bulletin monumental.]

Lehfeldt, Prof. Dr. P. Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. 25. Heft: Grossherzogth. Sachsen-Weimar-Eise-

nach. Amtsger.-Bez. Weida. (= 3. Bd. VIII, VIII u. S. 251- 425.) Lex. 8⁰. Mit 7 Lichtdr.-Bildern u. 59 Abbildungen im Texte. Jena, G. Fischer. M. 5.—.

Lichtwark, Alfr. Deutsche Königsstädte. Berlin. — Potsdam. — Dresden. — München. — Stuttgart. 8⁰. 132 S. G. Kühtmann. M. 2.80.

Ludorff, Prov.-Bauinsp. Konserv. A. Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Hrsg. vom Prov.-Verbande der Prov. Westfalen. VII: Kreis Münster-Land. Mit geschichtl. Einleitgn. v. Progymn.-Oberlehrer. Dr. A. Weskamp. Gr. 4⁰. VII, 193 S. m. 2 Karten u. 526 Abbildg. auf 101 Lichtdr.- u. 23 Clichétaf., sowie im Text. Münster, Paderborn, F. Schöningh. in Komm. M. 4.50. — VIII: Kreis Beckum. Mit geschichtl. Einleitgn. v. Pfarrdech. J. Schwieters. VII, 96 S. m. 2 Karten u. 388 Abbildgn. auf 68 Lichtdr.- u. 11 Clichétaf., sowie im Text. M. 3.—, geb. M. 6.—.

Lutsch, Hans. Ein Pogramm in Sachen der Denkmalpflege. (Deutsche Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 201.)

Malaguzzi Valeri, Francesco. Corriere dell' Emilia. (L' Arte I, 1898, S. 320.)

Mayer, G. Zur Statistik der kirchlichen Kunstdenkmäler in Graubünden. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, XXXI, 1898, Nr. 2, S. 52.)

Mehlis, Ehrenpräsid. Dr. C. Die histor. Denkmäler im Kanton Dürkheim u. deren Pflege. Vortrag. [Aus: Korrespondenzblatt d. Gesammtvereins d. deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine.] gr. 8⁰. (16 S. m. 4. Abbildgn. u. 2 Taf.) Berlin. (Neustadt a/Haardt, A. H. Gottschick-Witter's Sort.)

— Ueber die historischen Denkmäler im Kanton Dürkheim und deren Pflege. (Korrespondenz-Blatt d. Gesammtvereins d. deutschen Geschichts- und Alterthums-Vereine, 45, 12.)

Meyer's Reisebücher. Gsell Fels, Dr. Th.: Ober-Italien und die Riviera. 6. Aufl. Leipzig, Bibliograph. Institut. Geb. M. 10.—.

Moretti, Gae. Quinta relazione dell'uffizio regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia, anno 1896-97. Milano, tip. P. Faverio di P. Confalomeri, 1898. 8⁰. p. 98. [Estr. dall' Archivio storico lombardo, anno XXV (1898), fasc. 17.]

— Relazione annuale dell' Uffizio Regionale per la conservatione dei Monumenti in Lombardia 1896-97. (Archivio storico lombardo, III, 17.)

Moscardi, V. Cenni topografici e storici degli antichi castelli aquilani, Paganica, Tempera, Bazzano ed Onna. (Bollettino della società di storia patria Anton Ludovico Antinori negli Abruzzi, anno IX, puntata 19. Aquila, 1898.)

Normandie, la, monumentale et pittoresque (édifices publics, églises, châteaux, manoirs, etc.). Orne. Héliogravures de P. Dujardin, d'après les photographies d'Henri Magron. Texte par une réunion de littérateurs et d' archéologues. Grand in-f⁰, 622 p. Le Havre, imp. et lib. Lemale et Cᵉ. 200 fr. (1896-1897.)

Opere del Governo a tutela di monumenti e oggetti d'arte. (L' Arte, I, 1898, S. 360.)

Picardie, la, historique et monumentale. No. 5: Arrondissement d'Amiens. Canton de Conty, notices par R. de Guyencourt; Canton de Picquigny, notices par J. Roux. Grand in-4⁰, p. 275 à 376, avec grav. dans le texte et hors texte, Amiens, imp. Yvert et Tellier. Paris, lib. Picard et fils. [Société des antiquaires de Picardie.]

Randolph, John A. Correspondance. Angleterre. L'achèvement du Musée de South Kensington. — Vote de 20,000 fr. — Encore Lord Grimthorpe et l'abbaye de St.-Alban. – Le successeur de feu M. Pearson à l'abbaye de Westminster. — Réparations à la flèche de la cathédrale de Salisbury. — Découvertes saxonnes et romanes. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 233.)

— Correspondance. Angleterre. South Kensington Museum; changement projeté du nom. — Une cathédrale en danger. — Anciens tableaux en vente aux enchères. — La cathédrale de Westminster; progrès des travaux. — Exposition d'Art métallique. — Restaurations, Découvertes, etc. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 316.)

— Correspondance. Angleterre. South Kensington Museum; Délai de la pose de la première pierre des nouvelles constructions. Précieuse découverte à Bath. Importants travaux à la Cathédrale de Bristol. Les ornements celtiques au British Museum. Prieuré historique à vendre. Découverte intéressante à Hampton Court. Vestiges Romains à Leicester. Les Restaurations. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 389.)

Schlie, Museumsdir. Hofr. Prof. Dr. Frdr. Die Kunst- u. Geschichts-Denkmäler des Grossherzogth. Mecklenburg-Schwerin. Hrsg. v. der Commission zur Erhaltg. der Denkmäler. II. Bd.: Die Amtsgerichtsbezirke Wismar, Grevesmühlen, Rehna, Gadebusch und Schwerin. Lex. 8⁰. (XIV, 692 S. m. Abbildgn. u. 74 Lichtdr.-Taf.) Schwerin, Bärensprung'sche Hofbuchdr. M. 6.75; geb. M. 9.25.

Schmölzer, Dr. Hans. Kunst-topographisches aus Süd-Tyrol. III. (Mitteilungen d. K. K. Centralkommission, N. F., 24. Bd., 1898, S. 51.)

Schönermarck, Dr. Gust. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler d. Fürstenth. Schaumburg-Lippe. Im Auftrage der fürstl. Hofkammer bearb. Mit 6 Lichtdr.-Taf. u. 278 Abbildgn. im Text. hoch 4⁰. VII, 143 S. Berlin, W. Ernst u. Sohn. M. 12.—.

Sedlaček, August, c. k. Konservátor a gymnasijni professor, Hrady, zámky a tvrze Království Ceského. Illustrují Karel Liebscher a V. Král z Dobrévody. Díl XI-XII Prachensko (Böhmens Burgen und Schlösser. Bd. XI-XII.). F⁰, Prag, Fr. Simácek.

Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počàtku XIX. století. Vydává archaeologická kommisse při české akademií císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost' a umění řízením svého předsedy Josefa Hlávky. Nákladem Archaeologické kommisse při české akademii císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost' a umění III. Politicky okres Sedlčanský. Napsali Dr. A. Podlaha a Ed. Sittler. Se 4 tabulkami, 141 vyobrazeními a 22 značkami v textu. (Zusammenstellung von historischen u. Kunstdenkmälern im Königreiche Böhmen von uralter Zeit bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts. III.) Lex. 8⁰, 6 u. 142 S. Prag, Bursik u. Kohout in Kommiss. fl. 2.40.

Supino, J. B. Corriere Toscano. (L'Arte, I, 1898, S. 323.)

Term, Van. Correspondance. Hollande. Ancienne chasuble. — Restaurations. — Trouvailles. — Artiste hollandais à Rome. — Semaine religieuse artistique. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 140.)

— Correspondance. Hollande. Le puits de S. Willibrord. — Ancienne chasuble. — Restauration et vandalisme. — La cathédrale de Saint-Bavon. — Symbolisme hollandais. — L'église à Dordrecht. — Le château de Haarzuylen. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 230.)

Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königr. Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX Jahrh. Hrsg. v. der archaeolog. Commission bei der böhm. Kaiser-Franz-Josef-Akademie f. Wissenschaften, Litteratur u. Kunst unter der Leitg. ihres Präs. Jos. Hlávka. II. Lex. 8⁰. Prag. (Bursik & Kohout). II: Matejka, Dr. Bohumil: Der politische Bezirk Laun. Mit 3 Lichtdr.-Taf. u. 88 Textfig. (X, 105 S.) M. 3.60.

Touraine, la, historique et monumentale. Amboise: le château, la ville et le canton. In-4⁰, XVI-616 p. avec grav. Tours, impr. Mame; libr, Péricat. (1897.) [Mémoires de la Société archéologique de Touraine.]

Venturi, A. Vita artistica italiana. (L' Italia rassegna di scienze, lettere ed arti, Vol. I, fasc 2.)

Vistas completas de España: colección de las más preciadas bellezas arquitectónicas que existen en nuestra patria; templos, palacios, cuadros, estatuas; de cuantos monumentos notables son dignos de ser conocidos; vistas panorámicas, paisajes, & todo catalogado rigurosamente. (Se compondrá la obra de 80 á 100 tomos.) Cada tomo constará de 48 págs. en 12.⁰, apaisado, 24 con un dibujo; las otras 24 con texto descriptivo. Cubiertas alegóricas. Barcelona. Impr. La Protección nacional. (1.ª serie. VI cuadernos. I. Cuba II á VI. Madrid.) (2.ª serie) Impr. de Francisco Badia. 3 Cuadernos. 1⁰ Escorial. 2.⁰ y 3.⁰ Barcelona. Cada cuaderno 1,25.

Wallé. Denkmalpflege. (Correspondenzblatt d. Gesammtvereins d. deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 46. Jahrg., Nr. 3.)

Wanderungen durch die Cistercienser-Klosterruinen in Norddeutschland. (Cistercienser-Chronik, X, 107 u. 108.)

Aadorf.

— **Nater,** Lehr. Joh. Geschichte v. Aadorf u. Umgebung, umfassend die evangel. Kirchgemeinden Aadorf u. Wängi-Stettfurt als Filialen, Matzingen und Aawangen, die kathol. Kirchgemeinden Aadorf u. Tänikon, sowie das Kloster Tänikon u. die umlieg. Burgen. Hrsg. v. der Bürgergemeinde Aadorf. Mit 47 Illustr.

gr. 8⁰. (XVI, 866 S.) Frauenfeld, J. Huber in Komm. Geb. in Leinw. M. 6.70.

Alvernia.
— Alvernia und seine Denkmale. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], 1898, S. 69.)

Arezzo.
— **Broglio,** Prof. Torquato (Torques). La cattedrale di Arezzo e i disegni della sua facciata, presentati ai due concorsi nazionali 1896—97: note ed impressioni. Arezzo, stab. tip. Operaio E. Sinatti, 1898. 8⁰ fig. p. 48. [Estr. dal giornale L'Appennino di Arezzo, no. 9 del 1896, ni. 26, 28 del 1897.]

Augsburg.
— **Probst,** O. F. und Aug. **Müllegger.** Augsburg in Bild und Wort. 70 Taf. (Text von Dr. Th. Ruess.) (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. F⁰. (Titelbl., 6 Taf. u. 1 Bl. Text.) Augsburg, Lampart & Co. M. 2.50.

Bamberg.
— **Leitschuh,** Ob.-Biblioth. Dr. Frdr. Illustrirte Geschichte der Stadt Bamberg von den ältesten Zeiten bis auf die Neuzeit. Unter Mitwirkung von Doz. Dr. Frz. Frdr. Leitschuh bearb. (In 36 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 8⁰. (32 S.) Nürnberg, J. Ph. Raw's Verl. M. —.40.

Berlin.
— **Hach,** Otto. Kunstgeschichtliche Wanderungen durch Berlin. Beschreibung der hervorragendsten Sehenswürdigkeiten der Reichshauptstadt. In 12 Wanderungen vorgeführt. gr. 8⁰. VII, 152 S. m. Titelbild. Berlin, R. Mickisch. M. 1.60.
— **Müller-Bohn,** Herm. Die Denkmäler Berlins. Ihre Geschichte u. Bedeutung, m. e. Anhang, enth. Gedenktafeln u. Wohnstätten berühmter Männer. Ein kunstgeschichtl. Führer f. Einheimische u. Fremde, zugleich e. Ergänzung f. d. heimatkundl. Unterricht. Mit e. Geleitwort des Herrn Geh. Reg.-R. u. Stadtr. Friedel, Mitgl. d. Kommission f. die Denkmalspflege der Provinz Brandenburg. Mit 46 Illustr. 4⁰. IV, 72 S. Steglitz-B., R. Auerbach. M. 2.—.

Bern.
— Bildwerke, Die, in der Hauptvorhalle des Münsters zu Bern. Vereinsgabe des Kunstvereins des Kantons Bern f. d. J. 1897. 4 Lichtdr.-Bilder. F⁰. Mit Text v. Pfr. J. Stammler. 4⁰. 40 S. Bern, (Schmidt & Francke), In Mappe M. 5.—.

Braunschweig.
— **Malkowsky,** G. Braunschweig, die Stadt Heinrich's des Löwen. (Deutsche Kunst, II, 1897, No. 5, S. 81.)

Brügge.
— **Stübben,** J. Die Stadterweiterung v. Brügge. (Deutsche Bauzeitg, XXXII, 1898, S. 117.)

Capodimonte.
— **Cosentini,** Laura. La villa del Balzo a Capodimonte. (Napoli nobilissima, vol. VI, 1897, S. 157.)

Castelvetro.
— **Crespellani,** Arsenio. Castelvetro e le sue antiche chiese: appunti storici. Modena, tip. della Società tipografica antica tip. Soliani, 1897. 8⁰. p. 39.

Caumont.
— **Alis,** R. L. Histoire de la ville, du château et les seigneurs de Caumont; par l'abbé R. L. A., membre de la Société des sciences, lettres et arts d'Agen. In-8⁰, XLIV-490 p. Tours, impr. Bousrez. Agen, librairie Ferran frères. Saint-Colomb, par Lauzun, au presbytère. 10 fr. (1898.)

Châtel-sur-Moselle.
— **Olivier,** C. Châtel-sur-Moselle avant la Révolution; par l'abbé C. O., professeur au petit séminaire du Châtel-sur-Moselle, membre de la Société d'archéologie lorraine. Illustrations d'E. Mansuy. In-8⁰. 508 p. Epinal, imprimerie Fricotel. 5 fr. (1898.)

Conegliano.
— **Erculei,** Raffaele. Ricordi artistici di Conegliano. (Arte italiana decorativo e industriale, 1898, S. 28.)

Cordoba.
— **Alcántara,** F. Córdoba. — La cordobesa. — Los patios de Córdoba. — El patio de los naranjos. Notas artísticas é históricas, por F. A. Barcelona. A. Lopéz Robert, impresor. 1897. En 12⁰, 164 págs. — 0,50 y 0,75. [Colección diamante, tomo 56.]

Einsiedeln.
— **Ringholz,** O. Das älteste Verzeichnis der Reliquien und Altäre in der Stiftskirche zu Einsiedeln. (Anzeiger für schweizer. Geschichte, 29. Jahrg., No. 1.)

Fécamp.
— **Alexandre.** Guide du visiteur à l'église de la Sainte-Trinité de Fécamp, ancienne abbatiale de l'abbaye bénédictine; par messire Alexandre chanoine honoraire. In-32 carré, II-112 p. Fécamp, impr. et libr. Banse fils.

Fischamend.
— **Löw,** Alois. Kunstarchäologische Notizen aus Fischamend. (Monatsblatt d. Alterthumsvereins zu Wien, V. Bd., S. 149 u. 153.)

Florenz.
— **Bertini,** E. Piccola storia di Firenze della sua origine fino al principio della dominazione medicea, con aggiunta di notizie letterarie e artistiche. Firenze, R. Bemporad e figlio e Bernardo Seeber edit. (tip. de L. Franceschini e C.), 1898. 16°. fig. XV, 581 p. L. 4.
— **Carocci,** Guido. Firenze scomparsa: ricordi storico-artistici. Firenze, Galletti e Cocci tip. edit., 1898. 16°. p. 147, con otto tavole. L. 2. [1. Il carattere locale. 2. Vecchie memorie. 3. Le mura e le porte. 4. Le strade allargate. 5. Lungo l'Arno. 6. La Zecchia vecchia. 7. Il ponte alle Grazie. 8. I tiratoi. 9. Il tetto dei Pisani. 10. Mercato vecchio. 11. Le chiese. 12. I camaldoli. 13. Firenze fuori delle vecchie mura. 14. L'eredità degli avi.]
— **Gauthiez,** Pierre. La Chartreuse du Val d'Éma. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 111.)

Frankfurt a. M.
— **Fay.** Bilder aus dem alten Frankfurt am Main. Nach der Natur. 4. Hft. Fol. (12 Lichtdr.) Frankfurt a. M. (J. Alt). M. 10.—.
— **Horne,** Ant. Frankfurter Inschriften. Gesammelt und erläutert. Mit 2 Taf. gr. 8°. VII, 92 S. Frankfurt a. M., C. Jügel. M. 2.—.
— **Reiffenstein,** K. Th. Frankfurt am Main, die freie Stadt, in Bauwerken und Strassenbildern. 4. Heft. Imp.-4°. (2 farb. u. 10 Lichtdr.-Taf. m. 1 S. Text.) Frankfurt a. M., C. Jügel's Verl. M. 12.—.
— **Wolff,** Staptbauinsp. Reg.-Baumstr. K. und Stadtarchiv. Rud. **Jung**, DD. Die Baudenkmäler in Frankfurt am Main. 3. Lfg. Lex.-8°. (2. Bd., Profanbauten, XIII u. S. 1—258 m. 274 Abbildgn. u. 16 Taf.) Frankfurt a. M., K. Th. Völcker in Komm. M. 6.—.

Genf.
— Genf. Les anciennes maisons de Genève. Photographiées par F. Boissonnas. Première Serie 1897. (Tirage limité à 35 exemplaires.)

Gent.
— Inventaire archéologique de Gand. Catalogue descriptif et illustré des monuments, œuvres d'art et documents antérieurs à 1830, publié par la Société d'histoire et d'archéologie de Gand. Fascicules II à VI. Gand, imprimerie N. Heins, 1897-1898. In-8°. (Chaque fasc., fr. 3.50.) [Chaque fascicule est composé de 10 planches imprimées au recto, avec texte explicatif.]

Gent.
— **Leakey,** A. Ghent. Archaeological and historical illustrations and notes. Gand, A. Hoste. Album. 8°. obl. VIII, 66 p. grav. hors texte. fr. 1.25.

Genua.
— Atto di cessione del Palazzo Rosso fatta al municipio di Genova dalla famiglia Galliera. Genova, stab. tip. lit. Pietro Martini, 1898. 8°. 26 p.
— **Manno,** Ant. Bibliografia di Genova. Genova, libr. istituto Sordomuti edit. (Torino, tip. Paravia), 1898. 8°. p. 539.

Halle a. S.
— Jahresbericht des Thüringisch-Sächsischen Vereins f. Erforschung des vaterländischen Altertums u. Erhaltung seiner Denkmale in Halle a. d. Saale f. 1896/97. gr. 8°. 96 S. Halle, E. Anton in Komm. M. 1.—.

Hanau.
— **Semrau,** M. Zum dreihundertjährigen Jubiläum der Neustadt Hanau. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 70.)

Hirsau.
— **Weizsäcker,** Rect. Dr. Paul. Kurzer Führer durch die Geschichte u. die Ruinen des Klosters Hirsau. Mit e. Plan des neuen Klosters. 12°. 36 S. Stuttgart, P. Neff Verl. M. —.40.

Königsfelden.
— Führer durch die Klosterkirche von Königsfelden. Reinach, Buchdruckerei S. Tenger, 1898.

Komburg.
— **Müller.** Die Grabdenkmale in Komburg. (Württembergische Jahrbücher f. Statistik u. Landeskunde, Jahrg. 1897.)

Kreuzenstein.
— **Sitte,** Camillo. Aus der Burg Kreuzenstein. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 3, 95 u. 155.)

Leipzig.
— Aus Leipzigs alten Tagen. 16 Ansichten in Farbendruck nach alten Originalen. Mit erläut. Texte von Otto Moser. qu. 8°. 20 S. Leipzig, Giesecke & Devrient. Kart. M. 3.—.

Leipzig.
— **Grosse,** Karl. Geschichte der Stadt Leipzig von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Auf 80 Abbildgn. u. Plänen nach alten und seltenen Stichen verm. Neudruck der Ausg. v. 1842. 1. Bd. gr. 8⁰. X, 594 S. Leipzig, Zangenberg & Himly in Komm. M. 6.—.

— **Wustmann,** Gust. Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze. Neue Folge. 8⁰. (XV, 488 S.) Leipzig, F. W. Grunow. M. 6.—, geb. in Leinw. M. 7.25, in Halbfrz. M. 8.—.

— — Bilderbuch aus der Geschichte der Stadt Leipzig f. Alt u. Jung. Ausgewählt u. kurz erläutert. gr. 4⁰. VIII, 240 S. m. Abbildgn. Leigzig, H. Zieger. Geb. M. 10.—.

London.
— **Norman,** Philip. London Signs and Inscriptions. With many Illusts. With an Introduction by Henry B. Wheatley. Cr. 8vo, pp. 258. E. Stock. 3/6.

Madrid.
— **Noguera Camoccia,** J. Escorial á la vista. Guía descriptiva del Real Monasterio, Templo y Palacio de San Lorenzo del Escorial, ilustrada con 20 láminas autotipias y seguida de varias noticias curiosas para el viajero, por J. N. C. Madrid. Est. tip. de Felipe Marqués. 1898. En 12.⁰, 42 págs. Tela. Libr. de Murillo. 1 y 1.25.

Mailand.
— **Beltrami,** Arch. Luca e arch. Gae. **Moretti.** Resoconto dei lavori d. restauro eseguiti al castello di Milano. Milano, tip. Umberto Allegretti, 1898. 4⁰ fig. p. 63, con tavola.

Mainz.
— **Falk,** Dr. Frz. Die ehemalige Dombibliothek zu Mainz, ihre Entstehung, Verschleppung u. Vernichtung nach gedruckten und ungedruckten Quellen. (= Centralbl. f. Bibliothekswesen. Beihefte. Hrsg. v. Biblioth.-Dir. Dr. O. Hartwig. XVIII.) gr. 8⁰. V, 175 S. Leipzig, O. Harrassowitz. M. 6.80.

Marienburg.
— **Fischer,** Chefred. Paul. Die Marienburg. Illustrierter Führer durch die Geschichte u. Räume der bedeutendsten deutschen Kulturstätte der Ostmark. Mit 11 Bildern u. 1 Plane. 12⁰. 50 S. Graudenz, J. Gaebel. M. —.60.

Melle.
— **Lacuve,** E. Guide de l'archéologue dans la ville de Melle et ses environs. In-18, 55 pages avec grav. Melle, imp. et libr. Lacuve. (1898.)

Mont Saint-Michel.
— **Joanne.** Le Mont Saint-Michel. Guide Joanne. Avec 1 carte, 3 plans et 12 gravures d'après des photographies de M. Bureau. In-16⁰, 28 p. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, lib. Hachette et Ce. 1898. 50 cent.

Mühlhausen (Kr. Pr. Holland).
— **Conrad,** Georg. Beschreibung der evangelischen Pfarrkirche in Mühlhausen (Kreis Pr. Holland). (Altpreussische Monatsschrift, N. F., 34. Bd., Heft 7.)

Naumburg a. S.
— **Borkowsky,** Dr. Ernst. Die Geschichte der Stadt Naumburg an der Saale. Mit 14 Abbildgn. hervorrag. Kunst- u. Baudenkmäler, 3 Stadtansichten u. 1 Siegeltaf. gr. 8⁰. X, 188 S. Stuttgart, Hobbing & Büchle. M. 4.—.

Neapel.
— **Filangieri di Candida,** A. I restauri dei mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli. (L'Arte, I, 1898, S. 325.)

Nürnberg.
— **Rée,** Bibliothek. Sekr. Dr. Paul Johs. Katalog der Bibliothek des bayerischen Gewerbemuseums. Bücherverzeichnis u. Schlagwortkatalog. Hrsg. vom bayer. Gewerbemuseum in Nürnberg. gr. 8⁰. VI, 722 S. Nürnberg, Verlagsanstalt d. bayer. Gewerbemuseums. M. 6.—.

Olmüz.
— **Nowak,** Adolf. Inschriften aus Alt-Olmüz. (Mitteilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., 24. Bd., 1898, S. 97.)

Paris.
— **Bulloz,** J. E. Les monuments de Paris. Notices résumées par J. E. B. Adoptées par la Ligue de l'enseignement. In-8⁰, 16 p. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, 21, rue Bonaparte, 1898. [Série de conférences populaires avec projections lumineuses.]

Pavia.
— **Campari,** ing. Aless. Relazione alla commissione provinciale conservatrice dei monumenti sulle condizioni statiche della cattedrale [di Pavia]. Pavia, tip. Artigianelli, 1897. 4⁰. p. (16).

Prag.
— Katalog der Schatzkammer von Maria Loretto am Hradschin zu Prag. 2.

Aufl. Mit einer Ansicht der Loretto-Kirche. Gr. 16⁰. 48 S. Prag, G. Neugebauer. M. —.50.

Rom.

— Artes en Roma, Las. Arte público y arte privado. Arte religioso y arte civil. Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes industriales y decorativas. El traje y el adorno de la persona. La casa y la vida. Madrid. Est. tip. de Felipe Marqués. Sin a. (1898.) En 8.⁰, 78 págs., con 26 grabados. 1 y 1.25. [Biblioteca popular de Arte, tomo XXVIII.]

— **Barbier de Montault,** X. Les Chambres Borgia, au Vatican. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 499.)

— **S. F.** Corriere Romano. (L'Arte, I, 1898, S. 324.)

Regensburg.

— **Weber,** Ant. Regensburgs Kunstgeschichte im Grundriss. Mit 12 Abbildgn. gr. 8⁰. (86 S.) Regensburg, J. Habbel. M. —.50.

Sabbioneta.

— **Yriarte,** Charles. Sabbioneta, la petite Athènes. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 5, 117 u. 201.)

Saint-Denis-les-Ponts.

— **Marquis** et **Cuissard.** Saint-Denis-les-Ponts. Ses monuments religieux autrefois et aujourd'hui; par les abbés M. et C. In-8⁰, 32 pages avec grav. Vannes, imprim. Lafolye. (1898.)

Schönbrunn.

— **Knauer,** Dr. Friedrich. Schönbrunn. Belehrender Führer f. den Besucher des Schlosses, des Parkes, der Menagerie, des botan. Gartens u. der übrigen Anlagen. Mit 3 Lichtdr.-Bildern u. 1 Plane v. Schönbrunn u. der Menagerie. 12⁰. (90 S.) Wien, R. Lechner's Sort. fl. 1.—., wohlfeile Ausg., ohne Bilder, fl. —.60.

Tournai.

— **Soil,** Eugène et René **Desclée.** Tournai en 1701, d'après un plan en relief conservé à l'hôtel des invalides à Paris. (Annales de la Société historique et archéologique de Tournai N. S., T. II, 1897.)

Trani.

— **Sarlo,** F. I restauri della Chiesa di S. Francesco in Trani. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 166.)

Urbino.

— **Calzini,** prof. Egidio. Urbino e suoi monumenti. Rocca S. Casciano, stab. tip. Licinio Cappelli edit., 1897. 4⁰ fig. p. 213, con ventotto tavole. L. 20. [1. Il monumento a Raffaello. 2. Il palazzo ducale e la galleria dell'istituto di belle arti. 3. Il Duomo. 4. La grotta. 5. La chiesa di s. Francesco. 6. Le pitture di s. Giovanni. 7. La chiesa di s. Giuseppe e il presepio di Federico Brandani. 8. La chiesa di s. Domenico. 9. La chiesa e il convento di s. Bernardino. 10. La chiesa e il convento di s. Chiara. 11. Palazzo Albani. 12. L'arte in Urbino nel rinascimento (secolo XIV e XV). I. 13. L'arte in Urbino nel rinascimento (1482-1526). II.]

Valladolid.

— **Paz,** J. El Monasterio de San Pablo de Valladolid. Noticias históricas y artísticas sacadas de varios documentos, por J. P. (Archivero-bibliotecario). Valladolid. Impr. de „La Crónica mercantil." 1897. En 8.⁰ mayor, 64 págs. Librería de Murillo. 1.50 y 1.75. [Contiene los contratos originales de Pompeo Leoni y de Juan de Arfe y Villafane para la ejecución de las estatuas de bronce de los Duques de Lerma, asi como los inventarios de cuadros, ornamentos y joyas dadas al Convento por el Duque de aquel titulo.]

Venedig.

— **Vitry,** P. Venise, par P. V., attaché de musées nationaux. In-8⁰, 16 p. Melun, Imp. administrative. (1898.) [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses. — Notices sur les vues.]

Versailles.

— **Bulloz,** J. E. Une visite à Versailles. Notices résumées par J. E. B. Adoptées par la Ligue de l'enseignement. In-8⁰, 18 p. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, 21, rue Bonaparte, 1898. [Série de conférences populaires avec projections lumineuses.]

— **Hovelaque,** Emile. Comment on restaure Versailles. (La chronique des arts, 1897, S. 367, 379, 391.)

— **Nolhac,** Pierre de. La création de Versailles, d'après des documents inédits. I. Versailles sous Louis XIII. — II. Les premiers travaux de Louis XIV. — III. Le Versailles des fêtes de Louis XIV. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 399; IV, 1898, S. 62 u. 97.)

— — Le château de Versailles sous Louis XV. Recherches sur l'histoire de la cour et sur les travaux des bâtiments

du roi; par P. de N., conservateur du musée national de Versailles. In-8°, VIII, 280 p. avec plans et dessins. Versailles, impr. Aubert. Paris, lib. Champion, 1898.

Wien.

— Geschichte der Stadt Wien. Hrsg. vom Alterthumsvereine zu Wien. Red. v. Heinr. Zimmermann. I. Bd. Bis zur Zeit der Landesfürsten aus habsburg. Hause, 1282. Mit 34 Taf. u. 181 Textillustr. F°. XXIV, 632 S. Wien, A. Holzhausen. Kart. M. 120.—.

Wismar.

— **Hermes,** Carl Wilh. Wismar, e. Stadtbild v. der Ostsee. 8°. (106 S.) Wismar (Hinstorff's Sort.). M. 1.—.

Ypern.

— **Merghelynck.** Ville d'Ypres. Nos monuments. Rétroactes de la question. Lettre ouverte de M. A. M., écuyer, au baron Surmont de Volsberghe, sénateur, bourgmestre de la ville d'Ypres. Teneur de l'original du rapport de M. M. Réponse au travail du baron Surmont sous forme de lettre ouverte adressée à l'auteur par M. A. M. Ypres, imprimerie Lambin-Mathée, 1897. In-8°, 62 p., gravv. hors texte.

Zara.

— **Sabalich**, Gius. Guida archeologica di Zara con illustrazioni araldiche e guida pratica pel forastiero. Zara, tip. di Leone Woditzka, 1897. 8°. 530 p. L. 5.—.

Sammlungen.

Babelon, E. Les collections de monnaies anciennes; Leur utilité scientifique. In-8°, VI, 126 p. avec fig. Paris, Leroux.

Delisle, L. Catalogue général des incunables des bibliothèques de France. (Journal des Savants, 1898, Oktober.)

Eichler, Ferdinand. Bibliothekspolitik am Ausgange des 19. Jahrhunderts. 8°. II, 23 S. Leipzig, Otto Harrassowitz. 1897. M. 1.—.

Gräsel, A. Manuel de bibliothéconomie; par le docteur A. G., bibliothécaire à l'Université de Berlin. Edition francaise, revue par l'auteur et considérablement augmentée. Traduction de Jules Laude, bibliothécaire universitaire. In-8°, XVIII-630 p. avec 72 figures et 13 tableaux. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, libr. Welter. fr. 12.50.

Gräsel, A. Ueber Bibliotheksmuseen. (Verhandlungen der 44. Versammlung deutscher Philologen u. Schulmänner in Dresden, 1897.)

Hirth, Geo., u. Rich. **Muther.** Der Cicerone in den Kunstsammlungen Europas. I. Bd. Der Cicerone in der Münchner alten Pinakothek. Von M. 5. Aufl. Mit 220 Illustr. 12°. (XI, 302 S.) München, G. Hirth. Geb. in Leinw. M. 3.—.

Klette, Ant. Die Selbständigkeit des bibliothekarischen Berufes in Deutschland als Grundlage einer allgemeinen Bibliotheks-Reform. Jubiläums-Ausgabe. gr. 8°. VIII, 79 S. Marburg, N. G. Elwert's Verl. M. 1.60.

Museographie über das Jahr 1896. 1. Westdeutschland und Holland. Redigiert von Dr. H. Lehner. 2. Trouvailles d'Antiquités en Belgique. (Westdeutsche Zeitschrift, XVI, 1897, S. 315.)

Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten, hrsg. v. Prof. Univ.-Bibl.-Dir. Karl Dziatzko. 11. Hft. gr. 8°. Leipzig, M. Spirgatis. 11: Beiträge zur Kenntnis des Schrift-, Buch- und Bibliothekswesens, hrsg. v. Karl Dziatzko. IV. Mit 15 Abbildgn. u. 2 Taf. (VII, 125 S.) M. 7.50.

Schier, O. Ueber Landesmuseen. (Annalen des Franzens-Museums in Brünn, 1896.)

Thudichum, F. Feuersicherheit der deutschen Bücherschätze. (Allgem. Zeitung, 1898, Beil. 87.)

Wickhoff, Franz. Die Zukunft der Kunstgewerbemuseen. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 15.)

Aachen.

— **Fromm**, Biblioth. Dr. Emil. Festschrift aus Anlass der Eröffnung des Bibliothekgebäudes der Stadt Aachen. (=Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 19. Bd.) gr. 8°. VIII, 146 u. 245 S. m. 18 Abbildgn. u. 5 Taf. Aachen, Cremer. M. 6.—; geb. M. 8.—.

Aarau.

— **Lehmann**, Dr. Hans. Die Glasgemälde im kantonalen Museum in Aarau. Ein Führer. 8°. V, 63 S. m. Titelbild. Aarau, H. R. Sauerländer & Co. M. 1.—.

Altenburg.

— Museum, Herzoglich-Sachsen-Altenburgisches, (Lindenau-Stiftung). Be-

schreibender Katalog der Gemäldesammlung. 1898. 8°. VIII, 161 S. Altenburg, Pierer'sche Hofbuchdruckerei.

Amsterdam.
— **Bredius,** A. Een Rembrandt-Museum. (Amsterdamsche Courant, 1898, 24. October, No. 4877.)

Augsburg.
— **Dedreux**, O. Ein Privatmuseum (Riedinger-Museum). (Zeitschrift f. Innendecoration, 1898, Mai.)

Baleine.
— **Fabre**, L. A. Le Parc et les Collections du château de Baleine. In-8°, 8 p. Poitiers, impr. Blais et Roy. [Extrait de la Revue des eaux et forêts du 15 octobre 1897.]

Bamberg.
— **Leitschuh**, Dr. Frdr. Katalog der Handschriften der königl. Bibliothek zu Bamberg. (4. Lfg.) I. Bd. 1. Abth. II. Lfg. (Liturgische Handschriften.) gr. 8°. (VII u. S. 135—337.) Bamberg, C. C. Buchner Verl. M. 6.—.

Bautzen.
— [**Müller**, Dr. M.] Verzeichnis der Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte und Handzeichnungen der von Gersdorff-Weichaschen Stiftungsbibliothek zu Bautzen. 38 S. s. l. e. a. [1898.] 8°.

Benevento.
— **Meomartini,** Almerico. Per un Museo a Benevento. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 101.)

Berlin.
— **Erben**, Dr. W. Zu den Neuerwerbungen des königl. Zeughauses in Berlin. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 6, S. 147.)

— Führer, Volksthümliche, durch die Königlichen Sammlungen in Berlin, herausgegeben von der Centralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen. 8°. Berlin, Verlag von W. Spemann. I: Deutsch-Niederländische Malerei im Alten Museum, von Oberlehrer Dr. Schultz. 16 S. — II: Italienische und Spanische Malerei im Alten Museum, von Oberlehr. Dr. Schultz. 15 S. — III: Das Treppenhaus im Neuen Museum, von Oberlehr. Dr. Schultz. 14 S. à M. —.10.

— Gemälde-Galerie, Die, der königl. Museen zu Berlin. Mit erläut. Text v. Jul. Mayer, Wilh. Bode u. Hugo v. Tschudi. Hrsg. v. der General-Verwaltung. 11 Lfg. gr. F°. (Text S. 1 bis 12 m. Abbildgn., 5 Kpfrtaf. u. 1 Farbenholzschn.) Berlin, G. Grote. à M. 30.—.

Berlin.
— **J. W.** Die Neuerwerbungen im königl. Zeughause zu Berlin. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 5, S. 122.)

— Kaiser-Friedrich-Museums-Verein zu Berlin. Bericht für das Geschäftsjahr 1896—97. 4°. 23 S. mit 1 Tafel u. 3 Abbildgn. Berlin, Druck von W. Büxenstein, 1897.

— Katalog d. Lipperheide'schen Sammlg. f. Kostümwiss. 3. Abth. 1. Bd. 7. Lfg. Berlin, Lipperheide. M. 1.—.

— Katalog des Reichs-Postmuseums. (Neue Aufl. 1897.) gr. 8°. (XVI, 575 S. m. Abbildgn.) Berlin, J. Springer. M. 4.—.

— **Lessing**, Julius. Bericht über die neuen Erwerbungen des Kunstgewerbe-Museums. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1898, III, S. 9.)

— Nouvelles des Musées étrangers. Berlin. (La chronique des arts, 1898, S. 19 u. 134.)

— **Rosenberg**, Ad. Kunstsammler in Berlin. (Die Grenzboten, 57. Jahrg., Nr. 30.)

— **Seidlitz**, Woldemar v. Wilhelm Bode. Rückblick auf eine Museumsthätigkeit von fünfundzwanzig Jahren. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 1.)

— Verzeichnis, beschreibendes, der Gemälde der königl. Museen zu Berlin. 4. Aufl. 8°. (IV, 457 S. m. Signaturen im Text u. 1 Grundriss.) Berlin, W. Spemann. M. 1.— ; m. 70 Lichtdr.-Taf., geb. M. 10.—.

Bern.
— Museum, Das historische, in Bern. (Schweiz. Bauzeitung, 1. Januar 1898.)

Bernay.
— **Veuclin,** E. Les origines du Musée de Bernay. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 484.)

Besançon.
— **Gauthier,** Jules. Le Musée Jean Gigoux à Besançon. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1898, S. 282.)

Breslau.
— **Jungnitz**, J. Geschichte der Dombibliothek in Breslau. (Silesiaca. Festschrift d. Vereins f. Gesch. u. Alter-

thum Schlesiens zum 70. Geburtstage seines Präses Colmar Grünhagen, Breslau 1898.)

Brünn.

— **Franz**, A. Mittheilungen aus den kunsthistorischen Sammlungen des Franzens-Museums. (Annalen des Franzens-Museums, 1896.)

— **Frimmel**, Th. v. Die Schenkungen Sr. Durchl. des Fürsten Liechtenstein an die Gemäldesammlung. (Annalen des Franzens-Museums, 1896.)

— **Schram**, W. Geschichte der Bibliothek des Franzens-Museums. (Annalen des Franzens-Museums, 1896.)

Brüssel.

— **De Raadt.** Le musée de la porte de Hal, à Bruxelles et son nouveau catalogue. Etude critique, par J.-Th. de R., ancien secrétaire de la Société d'archéologie de Bruxelles, etc. Bruxelles, C. Baune (imprimerie A. Lefèvre), 1897. In-8°, 87 p., figg. et gravv. (fr. 1.50).

Destrée, Jos. Musées royaux des arts décoratifs et industriels. Anciennes industries d'art. Guide du visiteur. Bruxelles, van Assche. 8°, 77 p. fr. —.75.

— — Musées royaux des arts décoratifs et industriels, parc du Cinquantenaire, Anciennes industries d'art. Guide du visiteur, par J. D., conservateur. Bruxelles, imprimerie Van Assche et Cie, 1897. Pet. in-8°. 77 p. (fr. 0.75).

— — Musées, Les, royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hal, à Bruxelles. Armes et armures. Industries d'art, publié par M. M. J. D., conservateur aux musées royaux des arts décoratifs et industriels, Alex, Hannotiau, artiste peintre et J. Kymeulen, photographe, éditeur, à Bruxelles. Neuvième livraison, contenant 5 pl. et 6 feuillets de texte explicatif. [L'ouvrage complet formera deux volumes in-folio composés de 160 planches hors texte en phototypie et de nombreuses illustrations de texte. Tiré à 530 exemplaires numérotés: 1 à 30 texte avec double suite de planches, sur papier du Japon. fr. 540.—. La livraison mensuelle. fr. 15.—. 31 à 530 sur papier de luxe. fr. 216.—. La livraison mensuelle. fr. 6.—]

— Musées royaux de peinture et de sculpture de Belgique. Catalogue du Musée moderne de peinture. Bruxelles, imprimerie Ad. Mertens, 1897. In-12, XVII-56 p. (fr. 0.25). [Cet ouvrage contient une introduction de M. Ed. Fétis.]

Brüssel.

— **Duyse**, H. van. Catalogue des armes et armures du Musée de la Porte de Hal à Bruxelles. Ouvrage illustré, Bruxelles, van Assche. 8°, 402 p. fr. 1.—.

— **V.** La collection Somzée. (Fédération artistique, 15. März 1898.)

Caen.

— **Engerand**, F. Histoire du musée de Caen. In-8°. 76 p. Caen, imp. Valin.

Chantilly.

— **Bapst**, Germain. Collections diverses. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 375.)

— **Benjamin-Constant.** La Galerie de peinture. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 325.)

— **Bouchot**, Henri. Les dessins. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 345.)

— **Delisle**, Léopold. Le Cabinet des livres. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 353.)

— Donation, La, de Chantilly. (La chronique de arts, 1897, S. 319; 1898, S. 58.)

— **Gensel**, Walther. Das Condé-Museum in Chantilly. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 513.)

— **Gruyer**, F. A. La Peinture au château de Chantilly; par F. A. G., de l'Institut. Ecole française. Ouvrage illustré de 40 héliogravures par Braun, Clément et Cie. In-4°, 511 p. Paris, imprim. et librairie Plon, Nourrit et Cie. fr. 40.—.

— **Joanne.** Chantilly et le musée Condé. Guide Joanne. In-16°, 196 p. avec 12 grav. et 1 carte. Coulommiers, imprim. Brodard. Paris, libr. Hachette et Ce. 1898. fr. 1.—.

— **Macon**, Gustave. La donation de Chantilly. L'ensemble des collections. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 385.)

— — Le château et le parc. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 301.)

— **Méziéres**, A. Les propriétaires. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 289.)

— **Picot**, E. Le Duc d'Aumale et la bibliothèque de Chantilly; par M. E P., membre de l'Institut. In-8°, 48 p.

Châteaudun, imprim. de la Société typographique. Paris, lib. Techener. [Extrait du Bulletin du bibliophile (juin 1897).]

Chantilly.

— **Sizeranne,** Robert de la. The château Chantilly and the Musée Condé. (The Magazine of Art, 1898, Januar, S. 157.)

Chartres.

— **Benoit,** François. Au Musée de Chartres. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 163.)

Cluny.

— Acquisitions, Nouvelles, du Musée de Cluny. (La chronique des arts, 1897, S. 367.)

Dresden.

— Gemälde-Galerie, Die Königl., zu Dresden. Text v. Herm. Lücke. 10. (Schluss-)Lfg. F⁰. VI, VII u. S. 105—122 m. Abbildgn. u. 12 Heliogr. München, F. Hanfstaengl. M. 12.—.

— **Pauli,** Biblioth. Dr. Gust. Katalog der Bibliothek der königl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden. gr. 8⁰. XV, 297 S. Dresden, (v. Zahn & Jaensch). M. 3.—.

— Sammlung, die, des königl. sächsischen Alterthumsvereins zu Dresden in ihren Hauptwerken. 1. Lfg. hoch 4⁰. (10 Lichtdr.-Taf. m. 2 Bl. Text.) Dresden, Sächs. Alterthumsverein (durch Archivr. Dr. Ermisch im Hauptstaatsarchiv). M. 8.—.

— **Schumann,** P. Kunstgewerbe-Museum. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 121.)

— — Historisches Museum. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 229.)

— **Woermann,** Karl. Zur Katalogisirung der Dresdener Galerie. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 421.)

Florenz.

— **Gerspach.** Nella Galleria degli Uffizi. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 185.)

— **Schmarsow,** August. Neuordnung florentinischer Museen. (Festschrift zu Ehren des Kunsthistor. Instit. in Florenz, 1897, S. 75.)

— **St.** Korrespondenz aus Florenz. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 17.)

Frankfurt a. M.

— Goethe-Museum, Das Frankfurter. (Chronik d. Wiener Goethe-Vereins, XI, 10.)

Frankfurt a. M.

— **Heuer,** O. Das neue Frankfurter Goethemuseum und die Goethebibliothek. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 457.)

— Verzeichniss der Bücher der Freiherrl. Carl von Rothschild'schen öffentlichen Bibliothek. (Bearb. v. Dr. Ch. W. Berghoeffer.) 1. Bd. Mit Autoren- und Titelregister. gr. 8⁰. (IX, 594 S.) Frankfurt a. M., (Gebrüder Knauer). M. 6.—.

Frederiksborg.

— Château, Le, et le musée de Frédériksborg. (Art moderne, 1897, 41.)

Graz.

— **Lacher,** K. Der Weizersaal im Museum zu Graz. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 49.)

— **Zistler,** Franz. Das Kulturhistorische und Gewerbe-Museum in Graz. (Bayer. Gewerbe-Zeitung, 1898, 4.)

— — Das steiermärkische culturhistorische u. Kunstgewerbemuseum in Graz. (Vom Fels zum Meer, 1898, 20—21.)

Greifswald.

— **Pyl,** Prof. Dr. Thdr. Die Greifswalder Sammlung vaterländischer Alterthümer im Besitz der Universität u. der Rüg. Pomm. Abth. der Gesellschaft f. Pom. Gesch. u. A. II. Hft., u. 55.—58. Jahresbericht der Rüg. Pom. Abth. d. Ges. f. Pomm. Gesch. u. A. von 1893—1896. gr. 8⁰. (VIII, 121 S.) Greifswald, (J. Abel). M. 1.50.

Haag.

— Catalogus, Beknopte, der schilderijen en beeldhouwwerken van het Koninklijk Kabinet van Schilderijen (Mauritshuis) te 's Gravenhage. 8⁰. 98 S. s'Gravenhage, Algemeene Landsdrukkerij, 1897. [= 2., vermehrte u. verbesserte Auflage, von A. Bredius.]

Hamburg.

— Erwerbungen des Museums für Kunst und Gewerbe zu Hamburg 1895. (Sprechsaal, 1897, 44 u. 49.)

— **Friedländer,** Max J. Zwei Galerie-Publikationen Johann Nöhring's. (II. Galerie des Konsuls Ed. F. Weber.) (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 421.)

Hampton Court.

— **Law,** Ernest. The Royal Gallery of Hampton Court. Illustrated: Being an Historical Catalogue of the Pictures in the Queen's Collection at that Palace, with Descriptive, Bibliographical and Critical Notes, Revised,

Enlarged and Illustrated with a Hundred Plates. Impr. 16mo, pp. 375. G. Bell. 30/.

Hannover.

— Bericht über die Verwaltung des Kestner-Museums vom 1. Juli 1888 bis 1. Januar 1898, dem Magistrat der Königl. Haupt- und Residenzstadt Hannover erstattet von Dr. C. Schuchhardt. 8°. 27 S. Hannover, Druck der Schlüterschen Buchdruckerei, 1898.

— **Sommer,** Karl. Skizzen aus dem Kestner-Museum in Hannover. (Der Sammler, XX, 1898, No. 1, S. 1; No. 2, S. 23.)

Hannöversch-Münden.

— Museum, Das städtische, zu Hann.-Münden. (Deutsche Kunst, II, 1898, Nr. 22, S. 429.)

Hermannstadt.

— Katalog der Bibliothek des Baron Brukenthal'schen Museums in Hermannstadt. Hrsg. im Auftrage des Curatoriums. 2. Hft. gr. 8°. (S. 161—320.) Hermannstadt, W. Kraft in Komm. M. 2.—.

Iglau.

— **Piger,** F. P. Das Iglauer Museum. (Zeitschrift f. österr. Völkerkunde, III, 10.)

Kirchbichl.

— **Hann,** Fr. G. Die Gemäldesammlung Herberts in der Villa zu Kirchbichl bei Wolfsberg. (Carinthia I., 1897, 6.)

Königsberg.

— **Horsten,** E. Ein Bernsteinmuseum. (Technische Mittheilungen f. Malerei, XV, Nr. 3—4, S. 8.)

Konstantinopel.

— Uniformen-Museum in Konstantinopel, (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient. 1897, 10.)

Kopenhagen.

— **Krohn,** P. Das dänische Kunstindustrie-Museum. [In dänischer Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1897, 4.)

— Musée, Le, Rosenborg à Kjöbenhavn. (Art moderne, 1897, 39.)

— **Rasmussen,** Directorin Sara. Collection Nora. Altnordische Stickereien auf wollenem Java-Gewebe, Congress-Canevas oder Segeltuch. 18 Taf. in Farbendr. 4°. 4 S. Text. Kopenhagen, A. F. Höst & Sön. M. 3.—.

Krefeld.

— **Graul.** Das Kaiser Wilhelms-Museum in Crefeld. (Kunstchronik, N. F., IX. Sp. 129.)

Laibach.

— Geschichte, Die, des krainischen Landesmuseums. (Argo, Zeitschrift für krainische Landeskunde, VI, 1.)

Leipzig.

— **Grumpelt,** C. A. Die Weigelsche Miniaturensammlung. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 1898, S. 98.)

Lille.

— **Flammermont,** J. La réouverture du Musée de Lille. (La chronique des arts, 1898, S. 43, 56.)

— **J. F.** Au Musée de Lille. (La chronique des arts, 1897, S. 371.)

— **W.** Das Liller Museum. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 404.)

Linz.

— **Weiss,** D. Gemäldesammlung des Bischofshofes zu Linz. (Christliche Kunstblätter, Linz, XXXVIII, 7.)

London.

— **Binyon,** L. Catalogue of Drawings by British Artists of Foreign Origin Working in Great Britain, Preserve in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Roy. 8vo. Clarendon Press. 12/.

— Catalogue, Descriptive and Historical, of the Pictures and Sculpture in the National Gallery of British Art. With Biographical Notices of Deceased Artists. By Authority. 2nd ed. 6 d.

— **Cook,** Edward T. A Popular Handbook to the National Gallery, including, by Special Permission, Notes Collected from the Works of Mr. Ruskin. With a Preface by John Ruskin. 5th ed., Revised, Re-arranged and Enlarged. Cr. 8vo, ½-leather, pp. 918. Macmillian. 14/.

— Department of Science and Art of the Comittee of Council on Education: Japanese Art. 2. Books Relating to Japanese Art in the National Art Library, South Kensington Museum. 6d.

— Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures in the National Gallery. With Bibliographical Notices of the Deceased Painters. British and Modern Schools. 71st ed. 6d.

— **Gerspach.** Il South Kensington Museum di Londra. (Arte e Storia, 1898, S. 130.)

London.

— **Gronau,** Georg. Galeriewanderungen: Die Nationalgalerie in London. (Vom Fels zum Meer, 17. Jahrg., 24. Heft.)

— **Helbig,** J. Encore le Musée de South-Kensington et son administration. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 416.)

— Index, An, the Early Printed Books in the British Museum from the Invention of Printing to the year MD. With Notes of those in the Bodleian Library. By Robert Proctor. In 4 parts. Part. I. Imp. 8vo, sd. Paul, Trübner and Co. 16/.

— Musée, Le, de South Kensington. (La chronique des arts, 1898, S. 260.)

— Nationalgalerie, Die neue, für britische Kunst in London. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVII, 1897, S. 449.)

— Pictures in the National Gallery London. Part 9 and 11. München, Hanfstaengl. à M. 15.—.

— **Schleinitz,** O. v. Von den Museen. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 170.)

— **Seidlitz,** W. v. Die Mailänder Ausstellung im Burlington Club. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1898, S. 401.)

— Tate Gallery, The. The National Gallery of British Art. With Introduction by David Croal Thomson. (Illustrated Catalogue.) Cr. 8vo, pp. 91. „Art Journal" Office. 1/.

Madrid.

— Meisterwerke, die, des Museo del Prado in Madrid. 3.—8. Lfg. gr. Fol. (à 11 Photograv.) Berlin, Photograph. Gesellschaft. à M. 125.—.

— **Menéndez Pidal,** R. Catálogo de la Real Biblioteca. Manuscritos. Crónicas generales des España, descritas por Ramón Menéndez Pidal, con láminas hechas sobre fotografías del Conde de Bernar. Madrid. Est. tip. de los Sucesores de Rivadeneyra. 1898. En 4.°, XI-1 de Advertencias, 164 págs., 1 para el colofón y VII láminas. Libr. de Murillo. — 15 pesetas en Madrid y 16 en provincias. [Tirada de 256 ejemplares.]

Mailand.

— **Frizzoni,** Gustav. Neuigkeiten aus der Brera in Mailand. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 388.)

— **Jacobsen,** Emil. Eine neue Erwerbung der Breragalerie. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 238.)

Mailand.

— Pinacoteca della r. accademia di belle arti in Milano: pubblicazione diretta dall' incisore Michele Bisi, col testo di Robustiano Gironi. Seconda edizione con aggiunte. Volume II, fasc. 81. Milano, casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1898. Fo. p. (4), con due tavole.

Mainz.

— **Falk,** Dr. Franz. Die ehemalige Dombibliothek zu Mainz, ihre Entstehung, Verschleppung und Vernichtung, nach gedruckten und ungedruckten Quellen. (= Centralblatt für Bibliothekswesen, Beiheft XVIII.) 8°. V, 175 S. Leipzig, O. Harrassowitz. M. 6.80.

Modena.

— **Crespellani,** Arsenio. Guida al museo civico di Modena, riordinato e diretto dal cav. A. C. Modena, tip. Società tipografica antica tip. Soliani. 1897. 16°. p. X, 11-108, con ritratto.

Montpellier.

— Catalogue des livres, médailles et objets d'art ou de curiosité légués à la bibliothèque de la ville de Montpellier par le docteur C. Cavalier, professeur à la Faculté de médecine de Montpellier. In-8°, VIII, 593 p. Montpellier, imprim. Grollier père. 1898.

— Catalogue raisonnée des objets d'art et de curiosité, des tableaux, dessins et miniatures légués par le docteur C. Cavalier, professeur à la faculté de médecine de Montpellier. In-8°, VIII-79 pages. Montpellier, imprimerie Grollier père. (1896.) [Bibliothèque de la ville de Montpellier.]

Moskau.

— **Basiner,** O. Das Moskauer Alexander-Museum der schönen Künste. (Allgem. Zeitung, 1898, Beilage 133.)

München.

— **Haack,** Frdr. Die königl. ältere Pinakothek zu München. Eine Auswahl von 75 Meisterwerken in Pigmentdrucken m. begleit. Text. F°. IV, 29 S. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. Geb. M. 100.—.

— Meisterwerke, die, der königl. älteren Pinakothek zu München. 230 Kunstdrucke nach den Orig.-Gemälden. 4°. (VII, 164 S.) München, F. Hanfstaengl. Kart. M. 9.—.

Neapel.
— **Mazzola,** Filippo. R. Museo di Napoli. (Napoli nobilissima, vol. VII, 1898, S. 4.)

New York.
— **Roversi,** Dott. Lu. Luigi Palma di Cesnola e il Metropolitan Museum of Art di New York. New York, s. tip., 1898. 8⁰. p. 75, XII, con ritratto e tre tavole.

Nürnberg.
— Katalog der im germanischen Museum befindlichen Glasgemälde aus älterer Zeit. 2. Auflage. Mit Abbildungen. 8⁰. Bogen 1—2, S. 1 bis 16 u. 8 Taf. Nürnberg, Verlag des germanischen Museums, 1898. (= Beilage zum Anzeiger d. germ. Nationalmuseums, 1898, Nr. 3.)
— **Wingenroth,** M. Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. (Deutsche Kunst, II, 1898, Nr. 22, S. 421.)

Ostende.
— **Permeke.** Catalogue descriptif illustré du Musée d'Ostende, Casino (hotel-de-ville), par H. L. P. Ostende, imprimerie Van Graefschepe, 1897. In-8⁰, VI-50 p. et photogravures hors texte. fr. 1.—.

Padua.
— **Moschetti,** prof. Andrea, direttore. Relazione del civico museo di Padova, anno 1896. Padova, tip. lit. dei fratelli Salmin, 1897. 8⁰. p. 40.
— — Relazione [del museo civico di Padova], per l'anno 1897. Padova, tip. lit. dei fratelli Salmin, 1898. 8⁰. 33 p. [Supplemento al Nr. 4 (1898) del Bollettino del museo civico di Padova.]

Paris.
— Acquisitions, Les nouvelles, des Musées. (La chronique des arts, 1898, S. 74.)
— **Bulloz,** J. E. Une visite au Louvre. Notices résumées par J. E. B. Adoptées par la Ligue de l'enseignement. In-8⁰. 20 p. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, 21, rue Bonaparte, 1898. [Série de conférences populaires avec projections lumineuses.]
— — Une visite au Luxembourg. Notices résumées par J. E. B. Adoptées par la Ligue de l'enseignement. In-8⁰, 14 p. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, 21, rue Bonaparte, 1898. [Série de conférences populaires avec projections lumineuses.]
— Catalogue des collections manuscrites et imprimées relatives à l'histoire de Metz et de la Lorraine léguées à la Bibliothèque nationale par M. Auguste Prost. In-8⁰, 113 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris. (1897.) [Extrait des Mettensia (t. 1, p. 57-166), publiés par la Société nationale des antiquaires de France.]

Paris.
— Catalogue du musée du Garde-Meuble, 103, quai d'Orsay; par E. Williamson, conservateur du Garde-Meuble national, en retraite. In-16, 107 p. Evreux, imprim. Hérissey. Paris, libr. Baudry et Ce. fr. 1.50.
— **Cordier,** Henri. La Collection Charles Schefer. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, II, S. 245.)
— **Delisle,** L. Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements, XXXII; Besançon, t. Ier, par A. Castan. Paris, libr. Plon, 1897. In-8⁰, XXXV et 1,015 p. Par L. D. In-4⁰, 14 pages. Paris, Imp. nationale. [Extrait du Journal des savants (septembre 1897).]
— — Catalogue général des incunables des bibliothèques publiques de France, par Mlle. Pellechet. T. Ier: Abano-Biblia. Paris, Alphonse Picard et fils, 1897. In-8⁰, XVIII et 602 p. Par L. D. In-4⁰, 14 pages. Paris, Imp. nationale. [Extrait du Journal des savants (octobre 1897).]
— **Demaison,** Maurice. Le Musée Cernuschi. (La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 251.)
— **Exner,** W. Das Museum Cernuschi in Paris. (Wiener Zeitung, 1898, Nr. 117.)
— **F. M.** Le Musée Cernuschi. (La chronique des arts, 1897, S. 307.)
— **G.** Luxembourg-Museum. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 424.)
— **G. M.** Au Musée du Louvre. (La chronique des arts, 1898, S. 2.)
— — L'art du XVIIIe siècle au Musée du Louvre. (La chronique des arts, 1898, S. 150.)
— Inventaire de la collection de dessins sur les départements de la France formée par M. H. Destailleur et acquise par la Bibliothèque nationale. In-8⁰, 265 p. Paris, Imp. nationale. [Bibliothèque nationale. Département des estampes.]
— **Marais,** Paul et A. **Dufresne de Saint-Léon.** Catalogue des incunables de la bibliothèque Mazarine; par P. M., archiviste paléographe, et A. D. de

S.-L., archiviste paléographe. Supplément, additions et corrections. (1897.) 2e édition. In-8°. p. 753 à 893. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, librairie Welter. 1898.

Paris.

— **Maret-Leriche,** J. Au Louvre. (Fédération artistique, 10. Juli 1898, No. 39.)

— **Mazerolle,** F. Au Musée du Louvre. (La chronique des arts, 1897, S. 307.)

— **Müntz,** E. La Bibliothèque de l'Ecole des beaux-arts avant la Révolution. In 8°, 22 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. (1897.) [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 24, 1897).]

— Musée Galliera, Das, in Paris. (Wiener Zeitung, 1898, Nr. 16.)

— Musées Nationaux. Liste des Dons faits pendant le premier trimestre 1898. Louvre, Versailles. Luxembourg. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 483.)

— **Normand,** Charles. Le nouveau Musée Carnavalet. (L'ami des monuments, 1898, S. 105.)

— Nouvelles du Louvre. (La chronique des arts, 1898, S. 99.)

— Salle, Une nouvelle, au Musée du Louvre. (La chronique des arts, 1898, S. 212.)

— **Tourneux,** Maurice. Les dessins français du Marquis de Chennevières. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 407.)

Pau.

— Catalogue de la bibliothèque de la ville de Pau; par L. Soulice, bibliothécaire-archiviste de la ville. Sciences et Arts. In-8°, XXXVI-752 p. Pau, imp. Empérauger.

Pesaro.

— **Antaldi-Santinelli,** Ciro. Catalogo descrittivo artistico della raccolta di majoliche antiche dipinte, posseduta dal municipio di Pesaro e collocata nelle sale dell'ateneo pesarese. Pesaro, tip. G. Terenzi, 1897. 8° fig. p. 134, con tavola.

Prag.

— **Jelinek,** Břetislaw. Der Neubau des städtischen Museums in Prag. (Mittheilungen d. K. K. Centralkommission, N. F., 24. Bd., 1898, S. 61.)

— — Das neue städtische Museum in Prag. (Mittheilungen der anthropolog. Gesellschaft in Wien, N. F., 17. Bd., Nr. 4.)

Reichenberg.

— Gewerbemuseum, Das Nordböhmische. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 71.)

Rom.

— **Artioli,** Romolo. Il gabinetto nazionale delle stampe a Roma. (Emporium, vol. VII, n. 39, März 1898, S. 216.)

— — La compera delle Gallerie Borghese e dell'Arcispedale di S. M. Nuova. (Arte e Storia, XVI, 1897, S. 180.)

— Catalogo delle migliori stampe di incisioni in rame che esistono nella r. calcografia. Roma, tip. Nazionale di G. Bertero, 1897. 4°. 23 p.

— Catalogo generale delle stampe impresse coi rami incisi al bulino ed all'acqua forte, posseduti dalla r. calcografia, le quali si vendono in questo istituto. Roma, tip. Nazionale di G. Bertero, 1897. 4°. p. 129.

— **Corsini Sforza,** Lina. La collezione artistica di Caterina Nobili Sforza, contessa di Santafiora. (L'Arte, I, 1898, S. 273.)

— **Kristeller,** P. L'esposizione dei ritratti nel Gabinetto delle stampe. (Rivista d'Italia, anno I, fasc. 2.)

— **Massi,** prof. J. H. Description abrégée des musées de sculpture antique grecque et romaine, avec addition des musées grégorien-étrusque et égyptien, des monuments assyriens, des tapisseries de Raphaël et des cartes géographiques d'Italie. Rome, impr. de la société du Divin Sauveur, 1897. 16°. p. 96. L. 1.50.

— **St.,** E. Das Römische Kupferstichkabinett. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 233.)

— **Wey,** Francesco. I musei del Vaticano. Quarta edizione. Milano, fratelli Treves tip. edit., 1897. 4° fig. p. 191. L. 3.

Rovereto.

— Elenco alfabetico dei donatori e dei doni fatti al civico Museo di Rovereto dal 1° gennaio al 31 dicembre 1897. Rovereto, tip. Roveretana ditta V. Sottochiesa, 1898. 4°. p. 6. [Estr. dal Raccoglitore di gennaio-febbraio 1898.]

Rugby.

— **Lindsay,** Thomas M. Art at our public schools: Rugby school art Museum. (The Magazine of Art, 1898, September, S. 590.)

Saint-Germain.
— **Reinach,** S. Le Musée de Saint-Germain. V: la Gaule chrétienne et la Gaule franque; par S. Reinach, membre de l'Institut. In-8⁰, 12 pages. Melun, Imprim. administrative (1898). [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses. — Notices sur les vues.]

Saint-Omer.
— Catalogue des tableaux du musée communal de Saint-Omer; par Charles Revillion, membre de la commission administrative du musée communal. In-8⁰, XII-64 pages. Saint-Omer, impr. d'Homont. 1 fr. (1898.) [Société d'agriculture de l'arrondissement de Saint-Omer.]

St. Petersburg.
— **L.,** G. v. St. Petersburg. Kaiserliche Ermitage. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 502.)
— **Lenz,** E. v. Die Waffensammlung des Grafen S. D. Scheremetew in St. Petersburg. Mit 26 Lichtdr.-Taf. gr. 4⁰. X, 232 S. Leipzig, K. W. Hiersemann. Geb. M. 40.—.
— **Tourneux,** Maurice. Diderot et le Musée de l'Ermitage. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 333.)

Schwerin.
— **Friedländer,** Max, J. Zwei Galerie-Publikationen Johann Nöhring's. (I. Galerie in Schwerin.) (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 417.)

Stockholm.
— **Riegl,** A. Die nordische Ausstellung und F. R. Martins Sammlungen zu Stockholm. (Kunst und Handwerk, 1898, 6.)

Stuttgart.
— Landesgewerbemuseum, Das, in Stuttgart. (Deutsche Kunst, II, 1897, No. 5, S. 91.)
— **M.** Die Kunstgewebe und Kunststickereien des Landes-Gewerbemuseums zu Stuttgart. (Deutsche Teppich- u. Möbelstoffzeitung, 1897, 20.)
— **Neckelmann,** Archit. Prof. S. Das königl. württembergische Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart. gr. Fol. (24 Lichtdr.-Taf. m. 17 S. Text.) Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 25.—.

Torgau.
— **Henze,** Rektor. Museumsbericht üb. d. J. 1897. (Veröffentlichungen des Altertums-Vereins zu Torgau, XI.)

Tournai.
— Musée de peinture et musée archeologique de Tournai. Guide du visiteur. Sixième édition. Tournai, Vasseur-Delmée, 1897. In-12, 32 p., gravv. Couverture illustrée. fr. —.25.

Tours.
— **Grandmaison,** Charles de. Origines du Musée de Tours, provenances des tableaux. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXI, 1897, S. 559.)
— — Origines du musée de Tours. Provenances des tableaux; par M. Ch. d. G., correspondant de l'Institut, archiviste honoraire d'Indre-et-Loire. In-8⁰, 32 p. Paris, imprim. Plon, Nourrit et Ce. (1897.)

Trento.
— Elenco alfabetico dei donatori e dei doni fatti alla biblioteca ed al museo della città di Trento dal 1⁰ gennaio 1896 al 31 dicembre 1897. Trento, tip. lit. Scotoni e Vitti, 1898. 4⁰. p. 13

Venedig.
— Nouvelles des Musées étrangers. Venise. (La chronique des arts, 1898, S. 18.)
— **Steinmann,** Ernst. Das Museo Correr in Venedig. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 145.)

Versailles.
— Salles, Les nouvelles, du Musée de Versailles. (La chronique des arts, 1898, S. 222.)

Weimar.
— **Ruland,** Geh. Hofr. Dr. Carl. Das Goethe-Nationalmuseum zu Weimar. [Aus: „Jahrb. d. kgl. Akad. gemeinnütz. Wiss. zu Erfurt".] gr. 8⁰. (27 S.) Erfurt, C. Villaret. M. —.50.
— — Ueber das Goethe-National-Museum in Weimar. (Jahrbücher der Königl. Akademie d. gemeinn. Wissenschaften zu Erfurt, N. F., 24. Heft.)

Wien.
— **Fiala,** Ed. Collection Ernst Prinz zu Windisch-Grätz. II. Bd.: Münzen und Medaillen von Italien, Spanien, Portugal, Frankreich, Belgien und Niederlanden [sic!]. gr. 8⁰. IV u. S. 413 bis 819 m. 2 Taf. Prag, (H. Dominicus). M. 12.—.
— **Frimmel,** Theodor v. Aus der Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Vortrag. (Mittheilungen d. K. K. Oesterr. Museums, N. F., XII, 1897, S. 545.)
— — Galeriestudien. (3. Folge der Kleinen Galeriestudien.) Geschichte

der Wiener Gemäldesammlgn. 1. Bd. 1. Lfg. Einleitung. gr. 8°. (VII u. S. 1-89.) Leipzig, G. H. Meyer. M. 2.50. 2. Lfg. Die kaiserl. Gemäldesammlg. gr. 8°. (S. 91 bis 332 m. Abbildgn.) M. 7.50.

Wien.

— Führer durch die Gemälde-Galerie der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. III. Theil: Gemälde moderner Meister. Aquarelle und Handzeichnungen. 12°, 245 S. Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt. A. Schulze.) M. 2.—.

— **Grasberger,** Hans. Die Gemälde-Sammlung im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien. Besprochen v. G. Mit 20 Abbildgn. 2. [Titel-]Ausg. 8°. (VI, 224 S.) Wien (1892), C. Graeser. M. 1.—; geb. M. 1.60.

— Handzeichnungen alter Meister a. d. Albertina, III. Bd. 2. u. 3. Lfg. Wien, Gerlach & Sch. à M. 3.—.

— **Kenner,** Friedrich. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Schluss.) (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XIX, 1898, S. 6.)

— **Leisching.** Jacob von Falke und das Oesterreichische Museum. Vortrag. (Mittheilungen d. K. K. Oesterr. Museums, N. F., XII, 1897, S. 544.)

— **Minkus,** Fr. Museum für weibliche Handarbeiten in Wien. (Wiener Zeitung, 1897, No. 268.)

— — Zum Directionswechsel im K. K. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie. (Kunst und Handwerk, 3.)

— **Schaeffer,** A. Kaiserl. Gemäldegalerie in Wien. 10. u. 11. Lfg. Wien, Löwy. à M. 15.—.

— **W. B.** Neuerwerbungen der Waffensammlung des kaiserlichen Hauses in Wien. (Zeitschrift f. historische Waffenkunde, I, 5, S. 121.)

Zürich.

— Einweihung des Schweiz. Landesmuseums. (Schweizerische Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 1.)

— Festgabe auf die Eröffnung des schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. VI. 1898. gr. 4°. III, 234 S. m. Abbildgn., 2 Grundrissen, 2 Bildnissen u. 31 Taf. Zürich, (C. Schmidt). Geb. in Leinw. M. 40.—.

— **Gull,** Gustav. Zur Eröffnung des schweiz. Landesmuseums. (Schweizerische Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 7.)

Zürich.

— **Heer,** J. C. Das schweizerische Landesmuseum in Zürich. (Vom Fels zum Meer, 17. Jahrg., 22. Heft.)

— Landesmuseum, Das, in Zürich. (Deutsche Kunst, II, 1898, Nr. 19, S. 365.)

— **Lehmann,** H. Das schweizerische Landesmuseum in Zürich. (Die Schweiz, 2. Jahrg., 1898, Heft 1 fg.)

— **Rahn,** J. Rudolf. Das schweizerische Landesmuseum in Zürich. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 225 u. 262.)

— **Tobler-Meyer,** Wilh. Die Münz- u. Medaillen-Sammlung des Hrn. Hans Wunderly v. Muralt in Zürich. Erläutert und beschrieben. I. Abth. 4. Bd. Die Münzen und Medaillen der Stadt u. des Kantons St. Gallen, des Gotteshausbundes v. Graubündten, der Stadt Chur, des Cantons Graubündten, der Kantone Aargau u. Thurgau, der Stadt Bellinzona u. des Kantons Tessin, des Kantons Waadt, der Republik Wallis, des Fürstenth. u. Kantons Neuenburg, der Stadt u. des Kantons Genf, der Städte Mülhausen i/E., Rottweil, u. Konstanz, der Grafen v. Sulz u. v. Dohna, der Grafen u. Fürsten Trivulzio, Herren in Misocco, der Freiherrschaft Haldenstein u. der Fürsten Dietrichstein, Herren zu Tarasp. gr. 8°. (XXXII, 483 S.) Zürich, A. Müller's Verl. M. 8.—.

Ausstellungen. Versammlungen.

Dictionnaire biographique des membres des sociétés savantes (agronomie, archéologie, architecture, astronomie, beaux-arts, etc. etc.), contenant toutes les notabilités des sociétés savantes, avec leur portrait, leurs noms, prénoms et pseudonymes, le lieu et la date de leur naissance, etc. etc., publié sous la direction de M. Henry Carnoy, professeur au lycée Montaigne. Ire livraison. In-8° à 2 col., 19 p. Paris, imprimerie et lib. Columbier. [Collection des grands dictionnaires biographiques.]

Amsterdam.

— Catalogus der tentoonstelling van portretten en voorwerpen betrekking hebbende op het huis van Oranje

Nassau, te houden ter gelegenheid van de inhuldiging van hare Majesteit Koningin Wilhelmina in het Fragmentengebouw van het Rijks-Museum te Amsterdam. 8 September — 31 October 1898. 8°. VIII, 115 S. Amsterdam, Van Holkema & Warendorf.

Amsterdam.

— Exposition, L', Rembrandt à Amsterdam. (La chronique des arts, 1898, S. 274.)

— Kongress, Kunsthistorischer, in Amsterdam 1898. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 481.)

— Rembrandt-Ausstellung. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 426.)

— Rembrandt. Schilderijen, bijeengebracht ter gelegenheid van de inhuldiging van hare Majesteit Koningin Wilhelmina, 8 September — 31 October 1898. Stedelijk Museum — Amsterdam. Tweede, vermeerderde en verbeterde uitgave. 8°. Boek-en Kunstdrukkerij, V/H. Roeloefzen-Hübner en van Santen, Amsterdam. Prijs 35 Cent. (124 Nrn.)

— **V. Z.** Zur Rembrandt-Ausstellung. (Die Kunst-Halle, III, 1898, S. 375.)

Bari.

— **Verrotti,** Ignazio. Dalla mostra d'arte medioevale pugliese per la provincia di Bari. (L'Arte all'Esposizione del 1898, fasc. 14.)

Basel.

— **Berlepsch,** H. C. Die Holbein- und Böcklin-Ausstellung in Basel. (Die Kunst f. Alle, XIII, S. 41.)

— **Gauthiez,** Pierre. L'Exposition Holbein, du Musée de Bâle. (La chronique des arts, 1897, S. 319.)

Bergamo.

— Centenario, XVI, del martirio di S. Alessandro. — Guida dell' esposizione diocesana d'arte sacra. Agosto-Settembre 1898. 8°. 86 p. Bergamo, Stab. tipo-litografico fratelli Bolis, 1898.

Berlin.

— Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 20. Mai bis 25. Juni 1898. 8°. VIII, 143 S. Berlin, Druck von W. Büxenstein. 953 Nrn.

— Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 20. Mai bis 3. Juli 1898. 2. Auflage. 8°. VIII, 139 S. Berlin, Druck von W. Büxenstein. 954 Nrn.

Berlin.

— Ausstellung von Werken des Mittelalters und der Renaissance. (Reichs-Anzeiger, Berlin 20. Mai 1898.)

— **B.** Kunstausstellung in der Akademie. (Berliner Börsen-Courier, 22. Mai 1898, Nr. 235.)

— **Bode,** W. Die Ausstellung von Kunstwerken der Renaissance aus Berliner Privatbesitz in der kgl. Akademie. (Vossische Zeitung, Berlin 8. Juni 1898, Nr. 261.)

— **Friedländer,** Max J. Die Renaissanceausstellung aus Berliner Privatbesitz. (Die Nation, 1898, Nr. 37, S. 536.)

— **H. V.** Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz. (Norddeutsche Allgem. Zeitung, Berlin 21. Mai 1898.)

— **H. W.** Loan Exhibition of Mediaeval and Renaissance Art at Berlin. (The Athenaeum, 1898, I, S. 763.)

— **K—r.** Von der Renaissance-Ausstellung. (Germania, Berlin, 25. Mai 1898.)

— **L. P.** Ausstellung alter Kunstwerke im Akademiegebäude. (Vossische Zeitung, Berlin 21. Mai 1898, Nr. 233.)

— **Ltg.,** D. Renaissanceausstellung. (Zeitschrift d. Ver. deutsch. Zeichenlehrer, XXV, 1898, S. 270.)

— **M. O.** Die Renaissance-Ausstellung. (Berliner Lokal-Anzeiger, 24. Mai 1898, Nr. 237.)

— **O. M.** Corriere di Berlino. Esposizione della Società Storico-Artistica. (L'Arte, I, 1898, S. 318.)

— **Relling,** J. Die Renaissance-Ausstellung. (Die Zukunft, 6. Jahrg., Nr. 39.)

— Renaissance-Ausstellung, Die, im Akademiegebäude zu Berlin. (Deutsche Kunst, II, 1898, Nr. 17, S. 331.)

— Renaissance-Ausstellung, Eine. (Kieler Zeitung, 29. Mai 1898.)

— Renaissancekunst in der Akademie. (Berliner Tageblatt, 20. Mai 1898.)

— **Rosenberg,** Adolf. Die Renaissance-Ausstellung in Berlin. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 465.)

— **Rosenhagen,** Hans. Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance. (Tägliche Rundschau, Berlin, 24. Mai 1898.)

Berlin.

— **Seidlitz,** W. v. Die Berliner Renaissance-Ausstellung. (Allgem. Zeitung, 1898, Beil. 128.)

— Velasquez-Ausstellung. 4 Originale, 16 Copieen von bedeutenden Künstlern und 158 graphische Reproductionen nach den besten Werken des Meisters. Vom 11. bis 29. Oktober 1898, täglich geöffnet von 8 Uhr Morgens bis 7 Uhr Abends. Berlin, Photographische Gesellschaft, An der Stechbahn 1. 8°. 27 S. mit 4 Taf.

— **Voss,** Georg. Die Ausstellung von Kunstwerken aus Berliner Privatbesitz. (National-Zeitung, Berlin 21. Mai 1898.)

— **Weisbach,** Werner. Exposition d'objets d'art du moyen âge et de la renaissance à Berlin. (Gazette des Beaux-Arts, 1898, II, S. 156.)

— **W. W.** Die Renaissance-Ausstellung. (Beilage zur Norddeutschen Allgemeinen Zeitung, Berlin 15. Juni 1998, Nr. 137.)

Bern.

— **Thormann,** F. Die historische Ausstellung in Bern. (Die Schweiz, 1892, 2.)

Bourges.

— Congrès archéologique de Bourges. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 422.)

— **H. T.** Le congrès archéologique de Bourges. (La Revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 286.)

Brünn.

— **Leisching,** Julius. Die Buchausstellung im Brünner Gewerbemuseum. (Kunst und Kunsthandwerk, I, 1898, S. 248.)

Brüssel.

— **Bergmans,** P. Le Deuxième Congrès bibliographique de Bruxelles (août 1897). In-8°, 11 p. Besançon, imprimerie Jacquin. (1897.). [Extrait du Bibliographe moderne (1897, no. 4).]

Budapest.

— Bericht, Offizieller, über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu Budapest, 1.—3. Oktober 1896. 8°. 48 S. Nürnberg, Druck von J. L. Stich, o. J. (1898.)

— Denkmäler, die historischen, Ungarns in der Millenniums-Landesausstellung. Red. v. Dr. Béla Czobor. Hrsg. m. Unterstützg. des kön. ung. Handelsministers. (In ca. 25 Hftn.) 1. Hft. Imp. 4°. (S. 1—16 m. z. Tl. farb. Abbildgn. u. 4 Taf.) Wien, Gerlach & Schenk. M. 3.50.

Budapest.

— **Schmid,** Max. Der Kunsthistorische Kongress in Budapest 1896. II-III. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 62 u. 151.)

Clermont-Ferrand.

— Congrès archéologique de France. Soixante-deuxième session. Séances générales tenues à Clermont-Ferrand, en 1895, par la Société francaise d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. In-8°, LX-381 p. Caen, imprim. Delesques. Paris, librairie Picard. (1897.)

Dresden.

— **Reichardt,** A. Die erste deutsche Bibliothekar-Versammlung im Anschlusse an die 44. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner. (Sektion für Bibliothekswesen, XIV, 1897, S. 572.)

Genf.

— **Marguillier,** Auguste. L'art ancien à l'Exposition Nationale Suisse. (Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, S. 438.)

Gent.

— **H. H.** Correspondance de Belgique. Exposition de Gand. (La chronique des arts, 1898, S. 182.)

Gubbio.

— **Mazzatinti,** Giuseppe. La mostra delle opere di Mastro Giorgio in Gubbio. (Rivista d'Italia, anno I, fasc. 6, 15 giugno 1898, S. 340.)

Halle a. S.

— Ausstellung, Die heraldische, zu Halle a. S. (Der deutsche Herold, 1897, 11.)

Hannover.

— Ausstellung, Niedersächsische heraldische, 1898 in Hannover. (Der deutsche Herold, 1898, S. 41 u. 108.)

Leipzig.

— **Friedländer.** Die Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz im Grassi-Museum zu Leipzig, 1897. 2. Gemälde. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 412.)

— Gold- u. Silberarbeiten auf der Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz im Kunstgewewerbemuseum zu Leipzig. (Kunstgewerbeblatt f. d. Gold-Silber, IV, 1897, S. 79.)

Leipzig.
— **Hansen,** Fr. Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes. (Die Kunst-Halle, III, 4.)

— **Sydow,** Fritz. Ausstellung japanischer Buntdrucke im Leipziger Kunstgewerbemuseum. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 148 u. 161.)

— **Weber,** Paul. Die Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz im Grassi-Museum zu Leipzig, 1897. 1. Mittelalterliche Gegenstände. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 403.)

London.
— **F. M. A.** Correspondance. Angleterre. Exposition des tableaux de l'ancienne école Lombarde au Burlington Fine Arts Club de Londres. (Revue de l'art chrétien, 1898, S. 315.)

— **G. P.** Ausstellung von Gemälden der altmailändischen Schule im Burlington Fine Arts Club in London. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 452.)

— **Venturi,** A. Corriere d'Inghliterra. Esposizione al „Burlington Fine Arts Club" di Londra. (L'Arte, I, 1898, S. 315.)

— **Weisbach,** Werner. Winterausstellung der New Gallery in London. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 209.)

Mecheln.
— Congrès, XIIe, archéologique et historique de Malines en 1897. Annales, publiées par Louis Stroobant, secrétaire général. Premier volume. Malines, L. et A. Godenne, 1898. In-8°, 362 p., gravv. (fr. 2.50). [Publication de la Fédération archéologique et historique de Belgique.]

Orvieto.
— **Erculei,** Raffaele. Oreficerie, stoffe, bronzi, intagli, ecc., all'Esposizione di Arte Sacra in Orvieto, con introduzione di Camillo Boito. Milano. In-f.°, con 51 incisioni e 25 tavole. 45 p. L. 18.—.

Paris.
— **Mackowsky.** Hans. Paris. Exposition des portraits de femmes et enfants. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 398.)

Ravenna.
— **Waal,** Anton de. Der zweite Congress der christlichen Archäologen zu Ravenna. (Römische Quartalschrift, XI, 1898, S. 559.)

Rom.
— **Battandier,** Albert. Conférences d'archéologie chrétienne à Rome. (Revue de l'art chrétien, 1897, S. 525.)

Stockholm.
— **Riegl,** Al. Die nordische Ausstellung und F. R. Martin's Sammlungen zu Stockholm. (Kunst u. Handwerk, 1898, S. 197.)

Turin.
— **Droghetti,** Augusto. Ferrara all' Esposizione d'Arte Sacra in Torino. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 118.)

— Esposizione italiana di arte sacra antica e moderna in Torino. (L'Arte, I, 1898, S. 81.)

— Exposition, L', d'art chrétien de Turin. (La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 482.)

— **Xy.** La mostra d'arte sacra a Torino. (Arte e Storia, XVII, 1898, S. 105.)

Venedig.
— **Jacobsen,** Emil. La mostra eucaristica a Venezia (1897). (L'Arte, I, 1898, S. 165.)

— Mostra eucaristica nella scuola grande di s. Rocco: catalogo (XIX congresso eucaristico in Venezia, Vitaliano). Terza edizione. Venezia, stab. tip. lit. Carlo Ferrari, 1897. 16 fig. p. 164. Cent. 50.

Vevey.
— **Gauthiez,** Pierre. L'Exposition d'objets anciens, à Vevey. (La chronique des arts, 1897, S. 294.)

Zürich.
— Katalog der heraldischen Ausstellung auf den Schneggen in Zürich, 6.—8. November 1897. Druck der Offizin F. Schulthess, 1897.

Versteigerungen.

Ghellinck d'Elseghem, C. A. de. Le prix des livres dans les dernières ventes publiques. (Académie Royale d'archéologie de Belgique, Bulletin, 5me série des Annales, II, S. 90.)

Journal des ventes, le. Feuille spéciale des ventes d'objets d'art, meubles, tableaux, livres, antiquités, etc. en Belgique et à l'étranger. Paraissant tous les dimanches. 1re année, 1898—1899.

Direction: 23, rue de la Putterie (imprimerie A. Lefèvre), à Bruxelles. In-folio. Par an, Belgique, 7.50; Étranger, 10.—. [Le nº 1 porte la date du 13 mars 1898.]

Amsterdam.

— Catalogue de la vente importante des tableaux anciens provenant des successions de feu P. C. Haemacher, et de la Collection de F. L. Berré, à Leyde, etc., dont la vente aura lieu le Mardi 30 Novembre 1897 sous la direction de C. F. Roos & Co. 4⁰. 127 Nrn.

— Catalogue de tableaux anciens .... provenant des successions de feu M.-Mr. L. J. van Lutzen de Voorst, feu M.-P. J. Helders, etc. ... Vente .... 29—30 Mars 1898 ... à Amsterdam, sous la direction de M. M. C. F. Roos & Co. 4⁰. 116 Nrn.

— Catalogue des antiquités formant la Collection de feu M.-B. Nachenius Iz et de quelques successions distinguées d'Amsterdam ... Vente ... 8—9 Novembre 1898 à l'Hôtel „De Brakke Grond" à Amsterdam sous la direction de Frederik Muller & Cie. 8⁰. 737 Nrn.

— Catalogue des collections d'Antiquités et de Curiosités de M. le Chevalier H.. à Harlem ... dont la vente aura lieu à l'Hôtel des Ventes „De brakke grond" à Amsterdam. Sous la direction de l'Expert I. Schulman, à Amersfoort. 8⁰. 1066 Nrn.

— Catalogue des tableaux anciens de la collection de la maison patricienne Donati-Martini de Perugia et Lodi et de quelques successions Néerlandaises. Vente ... 8 Novembre 1898 ... à l'Hôtel „De Brakke Grond" à Amsterdam sous la direction de Frederik Muller & Cie. 8⁰. 70 Nrn.

— Catalogue d'une vente de tableaux anciens et d'antiquités, provenant de la collection du Dr. J. Zürcher ... Vente ... 1 et 2 Mars 1898 à l'Hôtel „Brakke Grond" sous la direction de MM. Frederik Muller & Co. 8⁰. Amsterdam, Frederik Muller & Co. 870 Nrn.

— Musée, Le, de Hindeloopen. Vente d'antiquités, meubles et costumes et de „La Chambre de Hindeloopen", à l'Hôtel de Ventes „De Brakke Grond" à Amsterdam, 15 Mars 1898. 8⁰. 1680 Nrn.

Antwerpen.

— Collection Kums. (La chronique des arts, 1898, S. 187.)

— **H. H.** Vente Kums (17 et 18 Mai 1898) par M. E. Le Roy en l'hôtel Kums à Anvers. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 239.)

— **H. W.** Versteigerung des „Musée Kums". (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 445.)

— **Rooses,** Max. Zu der Versteigerung Kums. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 373.)

Berlin.

— Auction LVII von Amsler & Ruthardt. Katalog sehr wertvoller Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts ... Wiegendrucke ... Illuminierter Gebetbücher, Miniaturen ... Lutherschriften, zumeist aus dem Nachlasse des verstorbenen Directors des Kgl. Münzkabinets zu Berlin Alfred von Sallet. Versteigerung zu Berlin den 5. u. 6. April [1898]. 8⁰. 425 Nrn.

— Auction von werthvollen Oelgemälden älterer Meister sowie einigen neueren Bildern meist aus Holländischem und Hamburger Privatbesitz. Mit 10 Reproductionen. Versteigerung den 5. April 1898 in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. [Katalog Nr. 1132.] 8⁰. 168 Nrn.

— **F.,** M.J. Versteigerung von Gemälden aus der Galerie Sedelmeyer (16. November 1897) durch R. Lepke in Berlin. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 503.)

— — Versteigerung von Sallet. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 381.)

— **Friedländer.** Auktion Sedelmeyerscher Bilder in Berlin. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 99.)

— — Versteigerung der Sammlung Kuhtz. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 259.)

— Katalog der Galerie Kuhtz, Berlin. Oelgemälde, Aquarelle und Zeichnungen neuerer, sowie einiger älterer Meister. Oeffentliche Versteigerung den 15. Februar 1898 in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin. [Katalog 1123.] 8⁰. 63 Nrn.

— Katalog einer Kunstsammlung aus dem Besitz eines Deutschen Reichsgrafen, enthaltend Collection alt-französischer Gobelins, persische Gebetteppiche, Textilien u. Stickereien, Oelgemälde ... Versteigerung den 25. Januar 1898. Rudolph Lepke's Kunst-

Auctions-Haus. (Katalog Nr. 1119.) 8°. 1037 Nn.

Berlin.

— **Lippmann,** Friedrich. Versteigerung der Sammlung v. Sallet. (Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1898, V, S. 19.)

— Sammlung, Die, A. von Sallet. Versteigerung durch Amsler & Ruthardt in Berlin. (Der Sammler, XIX, 1897, No. 24, S. 345.)

— Versteigerung v. Sallet. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 1898, S. 101.)

Brüssel.

— Catalogue d'une collection de tableaux anciens provenant de M. J.-G. David et d'un autre amateur . . . Vente . . . à Bruxelles . . . 16 Mai 1898. 4°. 93 Nrn.

Frankfurt a. M.

— Catalog verschiedener Münzen- und Medaillen-Sammlungen. Enthaltend: Kunstmedaillen der Renaissance. Zweiter Theil der Sammlung des Herrn T. W. Greene in Winchester. Brandenburgische u. Porträt-Medaillen u. Thaler. Eigenthum des Herrn A. von der Heyden in Berlin. . . . Versteigerung den 13. October 1898, Adolph Hess Nachfolger, Frankfurt a. M. 8°. Frankfurt a. M., Adolph Hess Nachfolger, 1898. 348 Nrn.

— Katalog, Rudolf Bangel's, 461. Verzeichniss einer Sammlung von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten. Versteigerung den 24. u. 25. Februar 1898 durch Rudolf Bangel. 8°. 1229 Nrn.

— Sammlung des Herrn T. Whitcombe Greene, B. C. L., Winchester. Kunstmedaillen hauptsächlich aus der Periode der deutschen Renaissance. Modelle in Holz, Wachs und Kehlheimer-Stein. Versteigerung den 14. Februar 1898, Frankfurt a. M. 8°. Frankfurt a. M., Adolph Hess Nachfolger, 1898. 168 Nrn.

— Verzeichniss der Antiquitäten-Sammlung des sel. Herrn Karlos Smijilski de Picardo, Frankfurt a. M. Versteigerung den 20. April 1898 durch Rudolf Bangel. 4°. 838 Nrn.

— Verzeichniss der Antiquitäten sowie einer China- und Japan-Sammlung aus dem Besitz einer altfrankfurter Familie. Versteigerung den 7. Juni 1898 in Frankfurt a. M. durch Rudolf Bangel (474. Katalog). 8°. 653 Nrn.

— Verzeichniss der Gemälde und Kunstblätter moderner Meister, China- und Japan-Sammlung, Antiquitäten und Kunstgegenstände, worunter die Sammlung des Herrn Prof. Alois Mayer, München. Versteigerung den 27. u. 28. April 1898 durch Rudolf Bangel. (470. und 471. Katalog.) 8°. 606 Nrn.

Frankfurt a. M.

— Verzeichniss der Gemälde und Kunstblätter moderner und älterer Meister, darunter der künstlerische Nachlass von Wilhelm Becker † 1879 zu Marburg, Antiquitäten und kunstgewerblichen Arbeiten. Versteigerung den 24. u. 25. März 1898 in Frankfurt a. M. durch Rudolf Bangel. 8°. 904 Nrn.

— Verzeichniss der Mobiliargegenstände, Antiquitäten, Bücher und Gemälde meist älterer Meister, zum Theil aus dem Besitz Sr. Durchlaucht des Fürsten Carl zu Isenburg und Büdingen-Birstein und dessen Gemahlin Louise, Erzherzogin von Oesterreich, kaiserl. Hoheit, welche den 3. October 1898 in Frankfurt a. M. durch Rudolf Bangel versteigert werden. 8°. 296 Nrn. (R. Bangel's 476. Katalog.)

— Verzeichniss der zum Theil hervorragenden Gemälde älterer u. moderner Meister, aus dem Besitze des sel. Herrn Grafen Ladislaus Sykora, Wien, welche den 6. Juni 1898 in Frankfurt a. M. durch Rudolf Bangel versteigert werden. 8°. 180 Nrn. (473. Katalog.)

Köln.

— Collection W. Douglas. (La chronique des arts, 1897, S. 387 u. 398.)

— **Detzel.** Die versteigerte ehemalige gräflich Douglas'sche Sammlung alter Glasgemälde. (Archiv f. christl. Kunst, 1898, S. 48, 60 u. 72.)

— **Eisenmann** und **Friedländer.** Versteigerung von Glasgemälden aus der Sammlung des Grafen Douglas (25. November 1897), durch J. M. Heberle zu Köln. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 71.)

— **Graul.** Versteigerung der Gräfl. Douglas'schen Glasgemäldesammlung. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 97.)

— Katalog ausgewählter Kunstsachen, Einrichtungs- u. Ausstattungs-Gegenstände aus den Sammlungen der Herren Rentner J. Brade zu Wiesbaden, Bergwerksdirector Forst † zu Köln, u, A., sowie eine Sammlung von Fächern. Versteigerung zu Köln den 13.—16. December 1897 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1897. 1023 Nrn.

Köln.

— Katalog ausgewählter Kunstsachen und Antiquitäten aus der Sammlung des Herrn Heinrich Wencke, Hamburg. Deutsche Krug-Töpferei. Majolika. Fayencen. Porzellane. Glasmalereien. Emaillen. Arbeiten in Edelmetall. Arbeiten in Bronze u. Messing. Waffen. Arbeiten in Eisen u. Zinn. Arbeiten in Stein, Kreidemasse, Lack etc. Arbeiten in Buchsbaum. Teppiche u. Stoffe. Möbel u. Möbeltheile. Gemälde. Bücher. Versteigerung zu Köln den 27. u. 28. October 1898 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1898. 302 Nrn.

— Katalog der ausgewählten Gemälde-Sammlung des verstorbenen Rentners Heinrich Lempertz senior. Gemälde aller Schulen des 14.—19. Jahrhunderts. Versteigerung zu Köln den 17.—18. October 1898 unter der Leitung von Heinr. Lempertz jr. i. Fa. J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1898. 429 Nrn.

— Katalog der Gemälde-Sammlung des Rentners Herrn Fritz Franz Ittenbach zu Lechenich, früher Gymnich. Hervorragende Gemälde älterer Schulen. Bilder neuerer Meister. Eingerahmte Kupferstiche. Versteigerung zu Köln den 8. November 1898 unter der Leitung von Heinr. Lempertz jr. 4°. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1898. 131 Nrn.

— Katalog der gräfl. W. Douglas'schen Sammlung alter Glasgemälde auf Schloss Langenstein. Versteigerung zu Köln den 25. November 1897 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1898. 59 Nrn.

— Katalog der Kunst-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Consul Carl Becker zu Frankfurt a. M. u. Gelnhausen (früher Amsterdam). Keramik, Arbeiten in Glas, Elfenbein u. Emaille, in edlem Metall, in Bronze u. Eisen, Pergament-Manuscripte. Miniaturen, Erzeugnisse der Textil-Industrie, Arbeiten in Stein, Holz, Möbel- u. Einrichtungs-Gegenstände. Versteigerung zu Köln den 23. u. 24. Mai 1898 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1898. 280 Nrn. M. 10.—.

— Katalog der Kunst- und Waffen-Sammlung des verstorbenen Hern Friedrich Rudolph von Berthold zu Dresden. I. Abtheilung: Antiquitäten. II. Abtheilung: Die Waffen-Sammlung. Versteigerung zu Köln den 25.—26. Mai 1898 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1898. 554 Nrn. — Nachtrag: Nr. 555—595. M. 8.—.

Köln.

— Katalog von Gemälden älterer Meister aus den Sammlungen der Herren Rentner J. Brade zu Wiesbaden, Justizrath Rudolf Wagner, † zu Landau, u. A. Versteigerung zu Köln den 25. u. 26. October 1897 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1897. 262 Nrn.

— Katalog von Gemälden älterer und neuerer Meister aus dem Nachlasse des Herrn Justizrath Steph. Sitt zu Köln. Versteigerung zu Köln den 25.—27. April 1898 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1898. 353 Nrn.

— Katalog von Gemälden neuerer Meister nebst einem Anhang älterer Gemälde, sowie Kupferstichen, Aquarellen, . . . Sammlungen: Rentner J. Brade zu Wiesbaden, C. Corter zu Gent, Bergwerksdirektor Forst, † zu Köln, Rector von Krüchten, † zu Köln. Versteigerung zu Köln den 17. u. 18. December 1897 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4°. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1897. 406 Nrn.

— Versteigerung der Kunstsammlung des Konsuls Carl Becker. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 460.)

Leipzig.

— C. A. G. Weigel'sche Miniaturen-Auktion. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XV, 1898, S. 283.)

— Katalog der hinterlassenen Kunstsammlung des Herrn Karl Eduard von Liphart, ehemals in Florenz. 2. Abteilung, enthaltend Handzeichnungen und Aquarelle alter und neuerer Meister. Versteigerung in Leipzig den 26. April 1898 durch die Kunsthandlung von C. G. Boerner. 8°. 1273 Nrn. (62. Katalog von C. G. Boerner.)

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner. LXI. Katalog der Kupferstich-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Prof. I. E. Wessely. Versteigerung . . . 10. November 1897. 1568 Nrn.

Leipzig.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner. LXII. Katalog der Kunstsammlung des Herrn Karl Eduard von Liphart ehemals in Florenz. 2. Abteilung, enthaltend Handzeichnungen und Aquarellen alter und neuerer Meister. Versteigerung zu Leipzig den 26. April 1898. 8⁰. 1273 Nrn.

— **Th.,** U. Versteigerung der Handzeichnungen und Aquarellen alter Meister aus dem Nachlasse Eduard von Liphart's. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 396.)

London.

— Ashburnham Library, The. Catalogue of the collection of printed books the property of the Earl of Ashburnham. Second portion . . . Auction . . . Sotheby, Wilkinson & Hodge . . . 6. December 1897. 8⁰. (Nrn. 1685—2892.)

— Bibliothèque Ashburnham. (La chronique des arts, 1898, S. 30 u. 51.)

— Catalogue of a Collection of Japanese Colour Prints, Kakemonos, Surimonos, Original Drawings, Illustrated Books, Albums & Sketches, the property of the late Ernest Hart, Esq. . . . Auction . . . Sotheby, Wilkinson & Hodge . . . 7. July 1898. 8⁰. 400 Nrn.

— Catalogue of a valuable collection of books and manuscripts the property of Harold Baillie Weaver, Esq. . . . Auction . . . Christie, Manson & Woods . . . March 29, 1898. 8⁰. 520 Nrn.

— Catalogue of the collection of ancient and modern pictures and water-colour drawings of Joseph Ruston, Esq. . . . Auction . . . Christie, Manson & Woods . . . Mai 21, 1898. 8⁰. 237 Nrn.

— Catalogue of the choice collection of works of art, mostly of the XVth, XVIth and XVIIthe Centuries, formed by that well known connoisseur, the late James Gurney, Esq. . . . Auction . . . Christie, Manson & Woods . . . March 8, 1898. 8⁰. 581+24 Nrn.

— Catalogue of the collection of pictures, european and oriental works of art, armour & arms, stained glass, bronzes, decorative objects and furniture of John William Spread, Esq. . . . Auction . . . Christie, Manson & Woods . . . April 27, 1898. 8⁰. 430 Nrn.

— Catalogue of the renowned collection of works of art, chiefly of the 16th, 17th & 18th centuries, formed by the late Martin Heckscher, Esq. of Vienna, which has been recently exhibited at the Kunst-Gewerbe-Museum, Berlin . . . Auction . . . Christie, Manson & Woods . . . May 4, 1898. 8⁰. 324 Nrn.

London.

— Catalogue of two small collections of objects of art, the property of . . . gentlemen; and chinese, japanese and european porcelain . . . Auction . . . Christie, Manson & Woods . . . February 1, 1898. 8⁰. 135 Nrn.

— Collection Heckscher. (La chronique des arts, 1898, S. 175.)

— Monuments of typography and xylography books of the first half century of the art of printing in the possession of Bernard Quaritch and offered for sale at the affixed prices. 8⁰. XIV, 312 S. London, Bernard Quaritch, 1897. (643 Nrn.)

— **S.,** Frh. v. Die Versteigerungen der Gurney-Sammlungen in Londen. (Der Sammler, XX, 1898, No. 3, S. 43.)

— **S.,** v. Versteigerung der Sammlung James Gurney. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 397.)

— **Schleinitz,** v. Auktion der Heckscherschen Sammlungen. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 412.)

— — Auktion der Bibliothek des Grafen Ashburnham. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 157.)

— — Auktion der Manuskripten-Sammlung von Sir Thomas Phillipps. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XV, 1898, S. 339.)

— — Auktion der Ruston-Sammlung. (Kunstchronik, N. F. IX, Sp. 477.)

— — Die Auktion der Ashburnham-Bibliothek. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XV, 1898, S. 284.)

— — Die zweite Ashburnham-Auktion. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1898, S. 590.)

— — Die dritte Ashburnham-Auktion. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 1898, S. 186.)

Mailand.

— Catalogo delle due gallerie di quadri del conte della Torre di Rezzonico Giovio e di Mantovani-Orsetti (eredità Bortolan di Treviso), contenenti celebri quadri di scuole italiane e olandese . . . La vendita al pubblico incanto aurà luogo in Milano . . . 31 maggio 1898. (Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon. Anno XXI, 1898, N. 3.) 8⁰. 173 Nrn.

Mailand.

— Catalogo della Galleria di quadri antichi del Cte Bassi. Quadri di celebri autori italiani, spagnoli, tedeschi, olandesi, ecc. dal secolo XV al secolo XVIII. La vendida al pubblico incanto aurà luogo a cura della impresa di vendite in Milano di A. Genolini, Milano, 7—9 Novembre 1898. 8⁰. Milano, Tipografia di G. Pirola di E Rubini, 1898. 224 Nrn.

— Catalogo della Galleria di quadri antichi del March. Ricciardi di Toscana. Quadri di celebri autori italiani, spagnoli, tedeschi, olandesi, ecc. dal secolo XV al secolo XIX. La vendita al pubblico incanto aurà luogo a cura della impresa di vendite in Milano di A. Genolini . . . 11—13. Gennaio 1898. 8⁰. Milano, Tipografia Luigi di G. Pirola di E. Rubini, 1897. 242 Nrn.

München.

— Collection Georg Hirth. 2 Abthlgn. Ausg. A. Auf Kunstdr.-Pap. gr. 4⁰. München, G. Hirth. I. Deutsch-Tanagra. Porzellan-Figuren des 18. Jahrh., gesammelt v. Geo. Hirth. (XII, LXXXVIII, 160 S. m. 80 Textillustr. u. 184 Taf. in Licht- u. Buchdr.) M. 50.—. II. Kunstgewerbe. Oelgemälde. Graphische Künste etc. (IV, 158 S. m. 90 Textillustr. u. 71 Taf. in Licht- u. Buchdr.) M. 30.—. Dasselbe. Ausg. B. (Ohne Tafeln u. Einleitg.) 2 Abthlgn. gr. 4⁰. M. 2.—. I. (XII, 160 S. m. 80 Textillustr.) II. (IV, 158 S. m. 90 Textillustr.)

— Collection Georg Hirth. Versteigerung zu München den 13.—21. Juni 1898 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing in München. I. Abtheilung: Deutsch Tanagra. Porzellan-Figuren des achtzehnten Jahrhunderts. 4⁰. LXXXIV, 159 S. u. 186 Taf. 800 Nrn. München u. Leipzig. G. Hirth's Kunstverlag. — II. Abtheilung: Kunstgewerbe. Oelgemälde. Graphische Künste, etc. 4⁰. 158 S. u. 69 Taf. No. 801—2086.

— **Graul.** Versteigerung der Sammlung Georg Hirth. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 525.)

— Katalog einer Sammlung von Antiquitäten, Kunstsachen und Einrichtungsgegenständen, darunter eine Kollektion antiker Gläser . . . aus dem Nachlasse des in München verstorbenen Herrn A. von Prosch . . . Auktion in München den 25. April unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. 8⁰. München, Druck von Knorr & Hirth, 1898. 812 Nrn.

München.

— Katalog einer Sammlung von Porzellan-Gefässen, ferner Silber- und Einrichtungs-Gegenständen aus dem Besitze des Herrn Otto Freiherrn von Blome in München. Auktion in München den 4. April 1898 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. 4⁰. München, Druck von Knorr & Hirth, 1898. 274 Nrn.

Paris.

— Bibliothèque de M. le Comte de S***. (La chronique des arts, 1898, S. 271.)

— Catalogue de la bibliothèque de feu M. le baron Jérôme Pichon, président honoraire de la Société des bibliophiles françois. Deuxième partie: Théologie; Jurisprudence; Scienes et arts; Beaux-arts; Belles-lettres. (Du n⁰ 1576 au n⁰ 3785.) Vente du 14 février au 1er mars 1898. In-8⁰, 280 p. Paris, imp. Chamerot et Renouard; lib. Leclerc et Cornuau. Troisième partie: Histoire; Ouvrages relatifs à Paris et aux provinces; Ouvrages sur le blason et la noblesse; Bibliographie. (Du n 3786 au n⁰ 6317.) Vente du 7 au 24 mars 1898. In-8, 316 pages.

— Catalogue des anciennes porcelaines tendres de Sévres . . . Collection Léopold Double . . . Tableaux et dessins anciens et modernes . . . Vente . . . Hotel Drouot . . . 20. Avril 1898. 8⁰. 103 Nrn.

— Catalogue des dessins, aquarelles, pastels et gouaches de l'école française du XVIII e siècle appartenant au marquis de Chennevières, directeur honoraire des beaux-arts, dont la vente a eu lieu les 5 et 6 mai 1898. In-4⁰, 82 p. et grav. Paris, imp. Moreau et Ce; Féral père et fils, 54, rue du Faubourg-Montmartre. 211 Nrn.

— Catalogue des dessins, tableaux, pastels, aquarelles, gouaches du XVIIIe siècle, objets d'art et de riche ameublement du XVIII e siècle, tapisseries composant la collection de M. le comte Jacques de Bryas. dont la vente a eu lieu les 4, 5 et 6 avril 1898. In-4⁰, 101 p. et grav. Paris, impr. Moreau et Ce; Féral père et fils, 54, rue du Faubourg-Montmartre; Mannheim, 7, rue Saint-Georges. 311 Nrn.

— Catalogue des livres anciens composant la librairie de feu M. Francis Greppe, et dont la vente aura lieu du 31 mars au 5 avril 1898. In-8⁰, 171 p.

Vendôme, imp. Empaytaz. Paris, lib. Leclerc et Cornuau.

Paris.

— Catalogue des miniatures à l'huile et sur vélin des XVIe et XVIIe siècles provenant de la collection de M. X . . . Vente , . . Hôtel Drouot . . . 13. Juni 1898. 8°. 100 Nrn.

— Catalogue des miniatures des époques Louis XV, Louis XVI, empire et restauration, par Augustin, Bourgoin, Boze . . . Provenant de la Collection de M. X . . . Vente . . . Hotel Drouot . . . 12. Mai 1898. 8°. 80 Nrn.

— Catalogue des objets d'art et d'ameublement . . . Collection de M. X . . . Vente . . . Galerie Georges Petit . . . 20.—21. Mai 1898. 8°. 253 Nrn.

— Catalogue des objets d'art et de curiosité . . . Collection de M. Ch. Schefer . . . Vente . . . Hôtel Drouot . . . 8.—11. Juni 1898. 8°. 596 Nrn.

— Catalogue des tableaux, aquarelles, gouaches et dessins anciens et modernes, tapisseries, objets d'art, bronzes d'art, sculptures, bronzes de Barye, composant la Collection de feu M. L. Tabourier . . . Vente . . . Hôtel Drouot . . . 20—22 Juni 1898. 4°. Paris. 315 Nrn.

— Catalogue des tableaux modernes et anciens, objets d'art et de curiosité . . . Collection de M. G. . . . Vente . . . Galerie Georges Petit . . . à Paris . . . 14.—17. Mai 1898. 8°. 302 Nrn.

— Catalogue de tableaux anciens des écoles française, flamande et hollandaise composant la collection de M. A. Degenser, du Havre, dont la vente a eu lieu le 13 mai 1898. In-4°, 31 p. et grav. Paris, impr. Moreau et C°; Féral père et fils, 54, rue du Faubourg-Montmartre. 55 Nrn.

— Collection Charles Schefer. (La chronique des arts, 1898, S. 230.)

— Collection de feu M. Goldschmidt. (La chronique des arts, 1898, S. 206.)

— Collection Double. (La chronique des arts, 1898, S. 155.)

— Collection du Marquis de Chennevières. (La chronique des arts, 1898 S. 167 u. 174.)

— Collection Léon Decloux. (La chronique des arts, 1898, S. 71 u. 78.)

— Collection Marmontel. (La chronique des arts, 1898, S. 118.)

— Collection Paul Eudel. (La chronique des arts, 1898, S. 195.)

Paris.

— Collection Tabourier. (La chronique des arts, 1898, S. 231 u. 243.)

— Dessins, aquarelles, gouaches et tableaux du XVIIIe siècle, miniatures . . . composant la Collection de M. Léon Decloux . . . Vente . . . Hôtel Drouot . . . 14.—15. février. 1898. 4°. 215 Nrn.

— **G.** Versteigerung Double. (Kunstchronik, N. F., IX. Sp. 429.)

— Vente du Mardi 31. Mai 1898, Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze, à Paris. — Important tableau par Louis David: Le Sacre de Napoléon. F°. 1 S. u. 1 Taf.

— Vente J. de Bryas. (La chronique des arts, 1898, S. 127 u. 139.)

— Versteigerung der Sammlung Goldschmidt. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 442.)

— Versteigerung der Zeichnungen des 18. Jahrhunderts aus dem Nachlasse des Marquis de Chennevières. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 411.)

Stuttgart.

— Katalog der Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten u. Zeichnungen des verstorbenen Herrn Dr. August Straeter in Aachen. Versteigerung zu Stuttgart den 10. bis 14. Mai 1898 durch H. G. Gutekunst. [Kunst-Auktion No. 50.] 8°. 1228 Nrn.

— **Ktsch.** Versteigerung der Sammlung Straeter. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 443.)

— **Lehrs,** M. Versteigerung der Kupferstich-Sammlung Sträter (10.—14. Mai 1898) durch H. G. Gutekunst in Stuttgart. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 320.)

Valenciennes.

— Catalogue d'une très belle collection de tableaux anciens, incunable typographique, gravures, livres d'art et illustrés, délaissés par feu Me Jean-Baptiste Foucart . . . Vente publique à Valenciennes . . . 12 Octobre 1898. 8°. Valenciennes, imprimerie Seulin et Dehon, 1898. 160 Nrn.

Wien.

— Auktions-Katalog von Antiquitäten u. Kunstgegenständen aus dem Besitze des Herrn Franz Trau in Wien. Versteigerung in Wien den 7. Februar 1898 unter Leitung des Herrn H. Cubasch jun. und R. Löscher. 8°. Wien, Druck u. Verlag der Mechitharisten-Buchdruckerei, 1898. 514 Nrn.

Wien.

— Collection Eugen Winkler (Nachlass). Oelgemälde alter u. moderner Meister, Aquarelle, Zeichnungen, Miniaturen . . . Versteigerung in Wien den 28. März 1898 unter der Leitung der Schätzmeister R. Löscher u. H. Cubasch jun. 8°. 639 u. 77 Nrn.

— Katalog des künstlerischen Nachlasses von Professor Josef Mathias v. Trenkwald. gr. 8°. (16 S.) Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze.) M. 30.—.

Zürich.

— Katalog der Kunst-Sammlung des Herrn Ch. Chabot-Karlen. Glas-Sammlung, Glas-Malereien, Fayencen, Steingut . . . Versteigerung zu Zürich den 14.—16. September 1898 unter Leitung von Heinrich Lempertz jr. 4°. Köln, 1898. 700 Nrn.

Nekrologe.

Burckhardt, Jakob. (Carl Neumann: Deutsche Rundschau, 24. Jahrg., 6. Heft.)

— (Christliches Kunstblatt, 1898, Nr. 1 u. 2, S. 1 u. 17.)

— (C. Sutter: Deutsche Zeitschrift f. Geschichtswissenschaft, N. F., 2. Jahrg., Heft 7—8.)

— (Gustav Pauli: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 97.)

— (Heinrich Alfred Schmid: Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1898, II, S. 5.)

— (Heinrich Wölfflin: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 341.)

— (Jakob Mähly: Das Magazin für Litteratur, 66, 35.)

— (J. B Stähelin: Die Gegenwart, 53. Bd., Nr. 16.)

— Trog, Hans: Jakob Burckhardt. Eine biograph. Skizze. gr. 8°. (VI, 172 S. m. Bildnis.) Basel, R. Reich. M. 2.40.

— (L'Arte, I, 1898, S. 86.)

— (Napoli nobilissima, vol. VI, 1897. S. 173.)

— (Rassegna Bibliografica dell'arte italiana, I, 1898, S. 32.)

— (Zeitschrift f. Kulturgeschichte, V, 2.)

Cavalcaselle, Gian Battista. (Adolfo Venturi: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 79.)

— (G. Carocci: Arte e Storia, XVI, 1897, S. 167.)

— (L'Arte, I, 1898, S. 87.)

— (Rassegna Bibliografica dell'arte italiana, I, 1898, S. 32.)

— (Romolo Artioli; Arte e Storia, XVI, 1897, S. 174.)

Engerth, Eduard Ritter von. (August Schaeffer: Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XIX, 1898, S. 360.)

— (L'Arte, I, 1898, S. 87.)

Erculei, Raffaello. (G. C.: Artee Storia, XVII, 1898, S. 43.)

— (L'Arte, I, 1898, S. 215.)

Franken, Daniel. (H. d. G.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 407.)

Gasnault, P. C. (La chronique des arts, 1898. S. 14.)

Heyden, August von. (L'Arte, I, 1898, S. 87.)

Jlg, Albert. (Wendelin Boeheim: Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XIX, 1898, S. 354.)

Ludwig, Heinrich. (L'Arte, I, 1898, S. 87.)

Lützow, Karl von. (L'Arte, I, 1898, S. 87.)

Pulszky, Franz von. (Karl Blind: Die Nation, 1897, Nr. 52.)

— (La chronique des arts, 1897, S. 303.)

— (L'Arte, I, 1898, S. 87.)

Riehl, Wilhelm Heinrich v. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 87.)

— (K. Berger: Blätter f. literar. Unterhaltung, 1898, Nr. 7.)

— (Christliches Kunstblatt, 1898, Nr. 1 u. 2, S. 1 u. 17.)

— (Deutsche Rundschau, XXIV, 5.)

— (E. Gothein: Preussische Jahrbücher, 92, 1.)

— (Dr. Ph. M. Hahn: Centralblatt der Bauverwaltung, XVII, 1897, S. 546.)

— (La chronique des arts, 1897, S. 347.)

— (Richard M. Meyer: Die Nation, 1897, Nr. 8.)

— (Franz Muncker: Westermann's Monatshefte, 42. Jahrgang, Mai.)

Sallet, Alfred von. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 105.)

— (H. Dannenberg: Revue belge de numismatique, 1898, S. 203.)

— (H. Dannenberg: Zeitschrift f. Numismatik, XXI, 1898, Heft 1—2, S. 1.)

— (Dr. Hugo Gaebler: Numismatische Zeitschrift, 29. Bd., S. 365.)

— (Renner: Monatsblatt der numismat. Gesellschaft in Wien, 1897, Nr. 173, S. 154.)

— (J. A. Bl.: Revue numismatique, 1898, S. 135.)

— (S. A.: Rivista italiana di numismatica, vol. XI, 1898, S. 131.)

— (R. Schöne: Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1898, S. 3.)

— (R. Schöne: Journal international d'archéologie numismatique, I, 1898, S. 189.)

Schönherr, David von. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 42.)

Stevenson, Enrico. (Orazio Marucchi: Nuovo bulletino di archeologia cristiana, anno IV, Nr. 1—2, S. 107.)

Wauters, Alphonse. (La chronique des arts, 1898, S. 174.)

— (L'Arte, I, 1898, S. 215.)

Yriarte, Charles. (A. Kaempfen: Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 431.)

— (La chronique des arts, 1898, S. 126.)

— (L'Arte, I, 1898, S. 215.)

— (J. C.: La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 480.)

Besprechungen.

Argnani, F. Le ceramiche e maioliche faentine. Faenza, 1890. (Arte italiana decor. e industr., VI, 1897, S. 92.)

Arntz, L. Unser Frauen Werk zu Strassburg. 1897. (Ernst Polaczek: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 27. — Clemen: Korrespondenzblatt d. Westdeutsch. Zeitschr., XVI, 1897, S. 213.)

Arte, L', in Bergamo e L'Accademia Carrara. Bergamo, 1897. (Charles Loeser: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 62. — Marcel Reymond: La chronique des arts, 1897, S. 374. — Romolo Artioli: Arte e Storia, XVII, 1898, S. 46. — L'Arte, I, 1897, S. 68. — E. Calzini: Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 108.)

Baer, C. H. Die Hirsauer Bauschule. Freiburg, 1897. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1898, Sp. 402. — Bm.: Liter. Centralblatt, 1898, Sp. 131.)

Bally, Otto. Beschreibung von Münzen und Medaillen d. Fürstenhauses und Landes Baden. Th. 1. Aarau, 1896. (Ernst: Numismatische Zeitschrift, 29. Bd., S. 390.)

Basch, Victor. Essai critique sur l'esthétique de Kant. Paris, 1896. (Erich Adickes: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 700.)

Báthory-Gruppe, Die, in der historischen Sammlung des Herrn L. von Lozinski. Spezial-Katalog No. 2. Deutsche Ausgabe. Lemberg, 1898. (W. B.: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 7, S. 189.)

Baugeschichte des Baseler Münsters. Herausgeg. vom Basler Münsterbauverein. Basel, 1895. (W. Effmann: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 120.)

Baukunst, Die. Herausgeg. von R. Borrmann und R. Graul. 1. Heft. Berlin, 1897. (Hd.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVII, 1897, S. 657. — U. Th.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 202.)

Beissel, S. Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. 13. Lieferung. (Der Kirchen - Schmuck [Seckau], 1898, S. 31.)

Bell, Arthur. Thomas Gainsborough. London. (The Magazine of Art, 1898, September, S. 613.)

Beltrami, Luca. L'arte negli arredi sacri della Lombardia. Milano, 1897. (B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 191. — F. Malaguzzi: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 383. — W. Bode: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 30.)

— Soncino e Torre Pallavicina. Milano, 1898. (G. P.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 272.)

— e Gaetano **Moretti.** Resoconto dei lavori di restauro eseguiti nel Castello di Milano. Milano, 1898. (L'Arte, I, 1898, S. 343.)

Benoit, François. L'art français sous la révolution. Paris, 1897. (R. G.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 293. — P. F.: La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 463.)

Berenson, Bernhard. The Venetian Painters. Third Edition. London,

1897. (G. Gronau: Rerpertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 236. — Gustavo Frizzoni: L'Arte, I, 1898, S. 76. — H. C.: La chronique des arts, 1898, S. 13.)

— The Central Italian Painters. London, 1897. (Gustavo Frizzoni: L'Arte, I, 1898, S. 76. — H. C.: La chronique des arts, 1898, S. 13. — W. v. Seidlitz: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 157. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 268.)

Berger, E. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. III. Folge. Minden, 1897. (Ludwig Kaemmerer: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 247. — A. M.: La chronique des arts, 1898, S. 30. — Die Kunst f. Alle, XIII, S. 190. — a.: Die Kunst-Halle, III, S. 61).

— Katechismus der Farbenlehre. Leipzig. (—tz.: Zeitschrift d. Vereins deutsch. Zeichenlehrer, XXV, 1898, S, 206.)

Beruete, A. de. Velazquez. Paris. (P. L.: Gazette des Beaux-Arts, 1898, II, S. 86.)

Blomfield, Reginald. A History of Renaissance Architecture in England. London. (The Athenaeum, 1897, IV S. 790.)

Bock, Franz. Die byzantinische Zellenschmelze der Sammlung Dr. Alex. von Swenigorodskoï. Aachen, 1896. (Schnütgen: Zeitschrift f. christliche Kunst, X, 1897, Sp. 253. — K. K.: Byzant. Zeitschrift, VII, 1898, S. 249. — d. W.: Römische Quartalschrift, XII, 1898, S. 95.)

Bode, Wilhelm. Die Sammlung Oscar Hainauer. Berlin, 1897. (Emile Molinier: Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, S, 498.

— Rembrandt. II. Bd. Paris, 1897. (Bredius: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 200. — W. v. Seidlitz: Allgem. Zeitung, 1898, Beilage 74.)

Bötticher, Adolf. Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. 3.—7. Heft. Königsberg, 1893—97. (v. Behr: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 309. — Die Kunst f. Alle, XIII, S. 380. — H. Ehrenberg: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 485.)

Boito, Camillo. L'altare di Donatello. Milano, 1897. (Prof. H. Herdtle: Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, 1897, S. 479. — Corrado Ricci: Nuova Antologia, fasc. 631, 1. April 1898.)

Borghesi, S. et L. **Banchi.** Nuovi documenti per la storia dell' arte senese. Torino, 1898. (Pierre Gauthiez: La Revue de l'art ancien et moderne, IV, 1898, S. 272. — A. Lisini: Bullettino senese di Storia Patria, Anno V, fasc. 1, S. 81.)

Borrmann, R. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Berlin, 1897. (Hd.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 80. — Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 368.)

— Die Keramik in der Baukunst. Stuttgart, 1897. (A. Brüning: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 136. — Hans Grasberger: Blätter für Kunstgewerbe, XXVII, S. 25. — A. G.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 427. — H.—: Deutsche Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 314. — O. v. Falke: Deutsche Litteratur-Zeitung, 1898, Sp. 1375.)

Bourdery, L. et E. **Lachenaud.** Léonard Limosin. Paris, 1897. (La chronique des arts, 1897, S. 387. — V. D.: La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 79. — Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 486.)

Brandt, Gustav. Hans Gudewerdt. Leipzig, 1898. (A. M.: La Chronique des arts, 1898, S. 285.)

Braun, Joseph. Die priesterlichen Gewänder. Freiburg, 1897. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 1897, Sp. 351.)

Bröcker, M. v. Kunstgeschichte im Umriss. 3. Aufl. Göttingen, 1898. (Christliches Kunstblatt, 1897, No. 12, S. 191. — Oesterr. Litteraturblatt, 1898, Sp. 272.)

Bruun, Joh. Adolph. An Inquiry into the Art of illuminated Manuscripts of the Middle Ages. P. I. Edinburgh. (O. v. Schleinitz: Centralblatt für Bibliothekswesen, XV, 1898, S. 512. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 945.)

Büchermarken, Die, oder Buchdrucker- und Verlegerzeichen. Strassburg, J. H. Ed. Heitz. (S.: Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1898, S. 594.)

Buls, Ch. Aesthetik der Städte. 2. Aufl. Giessen, 1898. (J. Stübben: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 290.)

Burckhardt, Jakob. Erinnerungen aus Rubens. Basel, 1897. (Karl Voll: Allgem. Zeitung, 1897, Beilage 296. —

H. W.: Liter. Centralbl., 1898, Sp. 473. — Herman Grimm: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 285.)

— u. W. **Bode.** Der Cicerone. 7. Aufl. Leipzig, 1898. (L'Arte, I, 1898, S. 192. — U. Th.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 423. — F. H.: Die Kunst f. Alle, XIII, S. 347. — H. Trog: Sonntags-Beilage der Allgem. Schweizer Zeitung, 29. Mai 1898, Nr. 22.)

Calzini, Egidio. Urbino e i suoi monumenti. Rocca S. Casciano, 1897. (F. Malaguzzi Valeri: Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 110. — Fr. Malaguzzi Valeri: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 316. — L'Arte, I, 1898, S. 67.)

Catalogue of the Art Collection of R. Hall Mc. Cormick Chicago 1897. (H. W. S.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 469.)

Catalogue, The, of Drawings by British Artists, and of Artists of Foreign Origin working in Great Britain, published by the Trustees. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 487.)

Cavalcaselle, G. B. e J. A. **Crowe.** Storia della pittura in Italia. Vol. VII. Firenze, 1897. (E. Calzini: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 10.)

Champeaux, A. de. L'art décoratif dans le vieux Paris. Paris, 1898. (Émile Molinier: Gazette des Beaux-Arts, 1898, II, S. 263. — L'ami des monuments, 1898, S. 125. — R. K.: La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 565.)

Chennevières, H. de. Les Tiepolo. Paris, 1898. (A. Melani: Arte e Storia, XVII, 1898, S. 47. — A. M.: Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 52. — J. K.: La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 268.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. III. Bd. 3—5. Heft. Düsseldorf, 1895—97. (A. Kisa: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 484. — A. Wiedemann: Bonner Jahrbücher, Heft 102, 1898, S. 164. — Hermann Ehrenberg: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 152. — Prof. Dr. Paul Lehfeldt: Westdeutsche Zeitschrift, XVI, 1897, S. 382.)

Cohausen, August v. Das Befestigungswesen der Vorzeit und des Mittelalters. Wiesbaden, 1898. (Steinbrecht: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 404.)

Condivi, Ascanio. Das Leben Michelangelos. Uebersetzt v. H. Pemsel. München, 1898. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1207.)

Cori, Johann Nep. Bau u. Einrichtung der Deutschen Burgen im Mittelalter. 2. Aufl. von Albin Czerny. Linz, 1895. (Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1898, Nr. 2.)

Cornelius, Carl. Jacopo della Quercia. Halle a. S., 1896. (Artur Weese: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 229.)

Courajod et **Marcou.** Musée de Sculpture comparée. Moulages du XIV et XV siècles. Palais du Trocadéro. Paris, 1892. (A. M.: Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 30.)

Crespellani, Arsenio. Guida al Museo Civico di Modena. Modena, 1897. (G. C.: Arte e Storia, XVII, 1898, S. 55.)

Crowe, Jos. Lebenserinnerungen. Uebersetzt von Arndt und Holtzendorff. Berlin, 1897. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 720.)

Daun, Berthold. Adam Krafft. Berlin, 1897. (H. Weizsäcker: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 118. — F. R.: Die Kunst für Alle, XIII, S. 319.)

Deike, Wilhelm. Die ästhetischen Lehren Trendelenburgs. Helmstedt, 1897. (Johannes Volkelt: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 53.)

Demiani, Hans. François Briot. (M-t. Mitteilungen d. K. K. Oesterr. Museums N. F., XII, 1897, S. 549. — A. M.: Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 28. — A. Weese: Allgem. Zeitung, 1897, Beilage 245. — K. Lge.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1015. — K.: L'Arte, I, 1898, S. 344. — Julius Lessing: Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, S. 53. — Kunst und Handwerk, 1898, S. 216.)

Demmin, August. Zweiter Ergänzungsband für die vier Auflagen der Kriegswaffen in ihren geschichtlichen Entwickelungen. Wiesbaden. (Dr. Potier: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 5, S. 125. — Dr. W. R.: Ebenda, I, 6, S. 149.)

Detzel, Heinr. Christliche Ikonographie. (Weber: Zeitschrift f. Culturgeschichte, V, 4—5. — J. S.: Byzant. Zeitschrift, VII, 1898, S. 251. — F. J. Mone: Diöcesanarchiv von Schwaben, XVI, 1898, Nr. 4, 5, 6, 7, 8, S. 52, 71, 84,

105, 126. — Braun: Stimmen aus Maria-Laach, 1897, Nr. 8. — J. H.: Revue de l'art chrétien, 1898, S. 150.)

Domanig, Karl. Porträtmedaillen des Erzhauses Oesterreich. Wien. (R-r.: Mittheilungen d. K. K. Oesterr. Museums, N. F., XII, 1897, S. 550.)

Drach, C. A. v. Das Hütten-Geheimniss. Marburg, 1897. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1898, Sp. 271. — Max Bach: Christliches Kunstblatt, 1898, Nr. 8, S. 117. — Bm.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1571.)

Drury, C. Maiolica. Oxford, 1896. (Giuseppe Mazzatinti: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 7.)

Duplessis, G. Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservés au Dép. des estampes de la Bibliothèque Nationale. T. I—II. Paris, 1896—97. (P. K.: L'Arte, I, 1898, S. 66.)

Duyse, H. v. Catalogue des armes et armures du Musée de la Porte de Hal. Bruxelles, 1897. (W. B.: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 4, S. 101.)

Ebe, G. Der deutsche Cicerone. (D.: Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 1897, Sp. 320. — Die Kunst-Halle, III, S. 125. — H.: Kunst u. Handwerk, 47. Jahrg., S. 72. — Blätter für Kunstgewerbe, XXVII, S. 91. — Architekt Franz Jacob Schmitt in München: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 152. — D.: Zeitschrift für christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 96.)

— Die Schmuckformen der Monumentalbauten. Th. VI, Berlin. (Die Kunst f. Alle, XIII, S. 78. — gl.: Die Kunst f. Alle, XIII, S. 361. — Beissel: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 59.)

Eckardt, H. Alt-Kiel in Wort u. Bild. Kiel, 1897. (Rr.: Liter. Centralblatt, 1898, Sp. 865.)

Egle, J. v. Die Frauenkirche von Esslingen. Stuttgart, 1898. (E. G.. Christliches Kunstblatt, 1898, Nr. 5, S. 72. — Hossfeld: Centralblatt der Bauverwaltung, XVII, 1897, S. 592. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 94.)

Ehrle, F. Gli affreschi del Pinturicchio nel l'appartamento Borgia. Roma, 1897. (X. Barbier de Montault: Revue de l'art chrétien, 1898, S. 328. — Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 44.)

Eichler, Ferd. Bibliothekspolitik. Leipzig, 1897. (A. Graesel: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 503.)

Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler. Lief. 1—27. Strassburg, 1896—97. (G. Dehio: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 322.)

Erculei, R. Oreficerie, Stoffe, Bronzi, ecc. all' Esposizione di Arte Sacra in Orvieto. Milano, 1898. (E. Calzini: Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 45. — A. M.: Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 11. — Fr. Malaguzzi Valeri: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 315.)

Fäh, Adolf. Grundriss der Geschichte der bildenden Künste. Freiburg, 1897. (ɔ: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 159.)

Falk, Franz. Die ehemalige Dombibliothek zu Mainz. Leipzig, 1897. (S-n.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 469.)

Falke, Jakob v. Die Kunst im Hause. 6. Aufl. Wien, 1897. (Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 594.)

—, Otto v. Majolika. Berlin, 1896. (R. Borrmann: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 492. — C. List: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 1280.)

Ferri, P. N. Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni dalla R. Galleria degli Uffizi. Roma, 1890—97. (Arte italiana decor. e industr., VI, 1897, S. 92.)

Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. Leipzig, 1897. (The Athenaeum, 1898, I, S. 474. — M. G. Z.: Liter. Centralblatt, 1898, Sp. 472. — E. St.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 221. — R. Kautzsch: Allgem. Zeitung, 1898, Beilage 89. — Herman Grimm: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 81.)

Forcella, Vincenzo. La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia. 2a. ediz. Milano, 1896. (F. Malaguzzi: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 385.)

Forrer, R. Les imprimeurs de tissus. Strassburg, 1898. (—z.: Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 1898, S. 44. — J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VII, 1898, S. 648.)

Frantz, E. Geschichte der christlichen

Malerei. Freiburg i. B. (Fr. Kleist: Zeitschrift d. Ver. deutsch. Zeichenlehrer, XXV, 1898, S. 145.)

Franz-Pascha, Julius. Die Baukunst des Islam. 2. Aufl. Darmstadt, 1896. (J. Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 848.)

Freiburg i. Br., die Stadt und ihre Bauten. Freiburg, 1898. (-z-: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 421.)

Frey, C. Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti. Berlin, 1897. (E. Steinmann: Allgem. Zeitung, 1898, Beilage 192. —r.: Die Kunst-Halle, III, S. 126.)

Fries, Friedrich. Studien zur Geschichte der Elsässer Malerei. Frankfurt a. M., 1896. (M. I. F.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 21.)

Frimmel, Theodor v. Galerie-Studien. (K.: L'Arte, I, 1898, S. 331. — Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1898, Sp, 210. — U. Th.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 325. — A. M.: La chronique des arts, 1897, S. 302. — Mantuani: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 689.)

Fromm, Emanuel. Frankfurts Textilgewerbe im Mittelalter. Frankfurt a. M., 1896. (Ad. Hofmeister: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 479.)

Führer, Jos. Forschungen zur Roma sotterranea. München, 1897. (d. W.: Römische Quartalschrift, XII, 1898, S. 94. — J. S.: Byzant. Zeitschrift, VII, 1898, S. 493. — Giuseppe Wilpert: L'Arte, I, 1898, S. 331. — O. Marucchi: Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno IV, Nr. 1—2, S. 99. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 59.)

Gabiani, Niccola. La chiesa e il Convento di S. Bernardino in Asti. Pinerolo, 1898. (C.: Arte e Storia, XVII, 1898, S. 71.)

Gallerie, Le, nazionali italiane. Anno III. Roma, 1897. (E. Calzini: Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 63. — E. St.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 219.)

Geiges, Fritz. Studien zur Baugeschichte des Freiburger Münsters. Freiburg, 1896. (F. S. Mz.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 388. — -H.: Deutsche Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 449. — E. Polaczek: Repertorium f. Kunstwissenschaft. XXI. 1898, S. 155. — H. Thode: Zeitschrift f. bild. Kunst, IX, S. 299.)

Gemäldegalerie, Die, der Königl. Museen zu Berlin. Mit Text von J. Meyer, W. Bode und H. v. Tschudi. 11. Liefg. Berlin (1897). (Adolf Rosenberg: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 180.)

Geymüller, H. v. Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. I. Stuttgart, 1898. (A. M.: La chronique des arts, 1898, S. 255.)

Gladbach, Ernst. Der Schweizer Holzstil. 3. Aufl. Zürich, 1879. (—d.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 51.)

Goldschmidt, Adolf. Der Albanipsalter. Berlin, 1895. (F. X. Kraus: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 1868. — Dr. Johannes Hagen: Zeitschrift für Bücherfreunde, II, 1898, S. 255.)

Graeven, Hans. Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Rom, 1898. (E. Stevenson: Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno IV, No. 1—2, S. 102. — Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1898, No. 3.)

Gruyer, F. A. La peinture au château de Chantilly: École francaise. Paris, 1898. (Jules Rais: Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 434. — Revue critique, XXXII, No. 6. — G.: Die Kunst-Halle, III, S. 164.)

Gruyer, Gustave. L'art ferrarais. Paris, 1897. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 1898, S. 66. — G. F.: Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno III, 1897, S. 398. — C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 299.)

Gsell-Fels, Th. Ober-Italien und die Riviera. 6. Aufl. Leipzig. (Adolf Rosenberg: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 260.)

Gurlitt, Cornelius. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. XVIII. Heft. Dresden, 1896. (S.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 125.)

— Die Baukunst Frankreichs. Liefg. 4. Dresden, 1898. (M. Sch.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 201.)

— Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen. Dresden, 1897. (W. B., Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 4: S. 103.)

Hachmeister, Carl. Der Meister des Amsterdamer Kabinets. Berlin, 1897. (Friedländer: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 246.)

Hagen, August, eine Gedächtnissschrift. Berlin, 1897. (K.-L.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1305.)

Hager, P. Karl. Kunstschätze der Kirchen von Disentis und Umgebung. Disentis. (P. A. Kuhn: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 57.)

Hartshorne, A. Old English Glasses. London. (The Athenaeum, 1898, II, S. 163.)

Hartung, Hugo. Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland. 3. Liefg. Berlin, 1898. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 420.)

Haseloff, Arthur. Eine thüringisch-sächsische Malerschule. Strassburg, 1897. (B.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 435. — Beissel: Stimmen aus Maria-Laach, 1898, Heft 6. — Adolph Goldschmidt: Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1898, S. 391. — J. S.: Byzant. Zeitschrift, VII, 1898, S. 497.)

Hausegger, Friedrich v. Die künstlerische Persönlichkeit. Wien, 1897. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1046.)

Heitz, Paul. Die Kölner Büchermarken. Strassburg, 1898. (n.: Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, XVII, 1898, S. 49. — P. E. R.: Zeitschrift für Bücherfreunde, II, 1898, S. 143.)

— Frankfurter und Mainzer Drucker- u. Verlegerzeichen. Strassburg, 1896. (O. v. H.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1147.)

Hennecke, Edgar. Altchristliche Malerei. Leipzig, 1896. (F. X. Kraus: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 2030. — Sebastian Merkle: Römische Quartalschrift, XII, 1898, S. 90.)

Herbet, F. Les graveurs de l'École de Fontainebleau. II. Catalogue de l'oeuvre de Fantuzi. Fontainebleau, 1897. (G. S.: La chronique des arts, 1897, S. 354.)

Herckenrath, C. R. C. Problèmes d'esthétique. Paris, 1898. (Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1033.)

Hermes, C. W. Wismar. Wismar, 1898. (Schnütgen: Zeitschrift f. christliche Kunst, XI, 1898, Sp. 63.)

Hirth, Georg. Aufgaben der Kunstphysiologie. 2. Aufl. München, 1897. (A. M.: La chronique des arts, 1897, S. 302. — Dr. Edmund Wilh. Braun: Deutsche Kunst und Dekoration, II, 1898, S. 238.)

Hohenzollern-Jahrbuch, I. 1897. (Mittheilungen d. Ver. f. d. Geschichte Berlins, 1897, S. 143. — Erich Marcks: Neue Jahrbücher f. d. class. Alterthum, 1. Jahrg., 1. u. 2. Bandes 3. Heft. — Mittheilungen d. Ges. f. deutsche Erziehungs- u. Schulgeschichte, VIII, 1.)

Husnik, Jakob. Die Zinkätzung. 2. Aufl. Wien (Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, S. 31.)

Jackson, T. G. The church of St. Mary the Virgin, Oxford. (The architectural Review, 1898, June, S. 3; July, S. 50; August, S. 109.)

Jahrbuch, Das, der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. (Dr. Alfred Schnerich: Oesterreich. Litteraturblatt, 1897, Sp. 605, 637 u. 669.)

Joseph, D. Bibliographie de l'histoire de l'art de la première Renaissance en Italie. Bruxelles, 1898. (V.: L'Arte, I, 1898, S. 330.)

— Université Nouvelle de Bruxelles. Histoire de la peinture de la Renaissance italienne. Syllabus du cours professé par Dr. D. J. Bruxelles, 1898. (V.: L'Arte, I, 1898, S. 329.)

— und Aug. **Hartel.** Architektonische Details u. Ornamente der kirchlichen Baukunst. Berlin, 1896. (R.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 95.)

Jozzi, Oliviero. Supplemento alla Roma sotterranea cristiana del Comm. G. B. de Rossi. Roma, 1897. (Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1206.)

Justi, Karl. Winckelmann. 2. Aufl. 1. Bd. Leipzig, 1898. (T. S.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1273.)

Kaemmerer, Ludwig. Chodowiecki. Bielefeld u. Leipzig. (M. Sch.: Die Kunst f. Alle, XIII, S. 358.)

Kalinka, Ernst u. Josef **Strzygowski.** Die Kathedrale von Herakleia. [=Jahreshefte d. österr. archäol. Instituts, I, 1898, Beiblatt Sp. 3—28.] (J. S.: Byzantinische Zeitschrift, VII, 1898, S. 644.)

Kalkoff, Paul. Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürer's. [S.-A. a. d. Repertorium, XX, 6.] Berlin, 1897. (Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 357.)

Kampmann, C. Die graphischen Künste.

Leipzig, 1898. (H. M.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1144.)

Katalog der Freih. v. Lipperheide'schen Sammlung für Kostümwissenschaft. 3. Abth. 1. Halbbd. Berlin, 1896—98. (W. Boeheim: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 7, S. 188. — K. A. Barack: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 1807.)

Keller, Jos. Balthasar Neumann. Würzburg, 1896. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 654.)

Knackfuss, H. Tizian. Bielefeld und Leipzig. (A. M.: La chronique des arts, 1898, S. 7.)

Koehler, S. R. A chronological catalogue of the Engravings of A. Dürer. New York, 1897. (W. v. Seidlitz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 387.)

Köhler, W. Zur Entwickelungsgeschichte des Buchgewerbes. Gera, 1896. (O. von H.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 771.)

Koopmann, W. Raffael's Handzeichnungen. Marburg, 1897. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1898, Sp. 175. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 198.)

Korn, Wilhelm. Tizians Holzschnitte. Breslau, 1897. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1898, Sp. 432.)

Kraus, Franz Xaver. Dante. Berlin, 1897. (H. Thode: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1898, S. 388. — Studien u. Mittheilungen a. d. Benedictiner- und d. Cisterzienserorden, XIX, 1. — L. K.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 466. — P. Keppler: Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 1897, Sp. 389. — L'Arte, I, 1898, S. 66.)

— Geschichte der christlichen Kunst. (de Waal: Römische Quartalschrift, XII, 1898, S. 85. — Revue critique, XXXII, Nr. 20. — E. Gradmann: Christliches Kunstblatt, 1898, Nr. 1, 2, 3, 4 u. 5, S. 14, 29, 33, 50, u. 65. — Neumann: Oesterr. Litteraturblatt, 1898, Sp. 46. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 403. — Paul Keppler: Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 1897, Sp. 318. — G.: Die Kunst für Alle, XIII, S. 238. — E. Dobbert: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 1. — Th. v. Frimmel: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 222. — L'Arte I, 1898, S. 65.)

Kristeller, Paul. Early Florentine I, 1898, S. 80. — The Athenaeum, 1898, I, S. 571.)

Kuhn, Albert. Allgemeine Kunstgeschichte. 12—14. Liefg. Einsiedeln. (F. Kleist: Zeitschrift des Ver. deutsch. Zeichenlehrer, XXV, 1898, S. 194 u. 356.)

Kunstdenkmäler des Grossherzogthum Hessen. Darmstadt, 1898. (J. St.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 152.)

Kunsthandbuch für Deutschland. 5. Aufl., herausgeg. v. d. Generalverwaltung d. Königl. Museen in Berlin. Berlin, 1897. (U. Th.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 503. — Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu: Zeitschrift für Bücherzeichen, VII, 1897, S. 133.)

Kunstsammlungen, Die, Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin in Schloss Friedrichshof. Berlin, 1896. (H. St.: Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1898, Nr. 1.)

Kupferstichkabinet, Das. Nachbildungen. I, 1—3. Berlin, Fischer & Franke, 1897. (Oskar Fischel: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 1898.)

Lafenestre, G. et **E. Richtenberger.** La peinture en Europe. La Hollande. Paris. (A. M.: Gazette des Beaux-Arts, 1898, II, S. 259.)

Lambert, A. und Ed. **Stahl.** Die Gartenarchitektur. Stuttgart, 1898. (Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1549.)

Lampe, Louis. Signatures et monogrammes. Bruxelles, 1895—98. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 1898, S. 328.)

Lamprecht, Karl. Der Ursprung der Gothik. (G. G.: Die Kunst-Halle, III, S. 305.)

Lange, Konrad. Der schlafende Amor des Michelangelo. Leipzig, 1898. (K.: L'Arte, I, 1898, S. 341.)

— Peter Flötner. Berlin 1897. (R.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 331. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 436. — Karl Domanig: Mittheilungen des K. K Oesterr. Museums, N. F., XII, 1897, S. 501.)

Layard, G. S. George Cruikshank's Portraits of Himself. London. (The Athenaeum, 1897, IV, S. 891.)

Lefèvre-Pontalis, Eugène. L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons. Paris, 1896. (J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 1898, S. 398.

Thüringens. Heft XXII—XXV Jena, 1895—97. (S.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 30.)

Leitschuh, F. F. Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei. Strassburg, 1898. (M. G. Z.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1273.)

— Geschichte der Karolingischen Malerei. (Dr. Johannes Hagen: Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 1898, S. 251.)

— Giov. Batt. Tiepolo. Würzburg, 1896. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 626. — Korrespondenzblatt d. Westdeutsch. Zeitschrift, XVI, 1897, S. 159.)

Lenz, E. v. Die Waffensammlung des Grafen S. D. Scheremetew. Leipzig, 1897. (W. B.: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 5, S. 124.)

Leonardo da Vinci. Il codice atlantico. Fasc. 9—12. Milano, 1897. (N.....r: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1488.)

Lichtenberg, R. v. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern. Strassburg, 1897. (Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1307. — H.: Kunst und Handwerk, 47. Jahrg., S. 403. — Deutsche Kunst, II, 1898, Nr. 22, S. 430.)

Lichtwark, Alfred. Deutsche Königsstädte: Berlin-Potsdam, Dresden, München, Stuttgart. Dresden, 1898. (Bm.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 473.)

— — Hamburg, Niedersachsen. Dresden, 1897. (Bm.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 473.)

— Uebungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Dresden, 1898. (K. Lge.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 849. — f.: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 752. — Carl Neumann: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 772.)

Limprecht, Carl. Der Ursprung der Gothik. Elberfeld. (B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 126.)

Lipps, Theodor. Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen. Leipzig, 1897. (Dr. R. Streiter: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 170. — H. Wölfflin: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 292.)

List, Camillo. Die Hof-Bibliothek in Wien. Wien, 1897. (E. Renard: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 602. — F. E.: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XV, 1898, S. 72.)

Locati, Luigi. Breve compendio di storia delle belle arti in Italia. Vol. I. Torino, 1897. (L'Arte, I, 1898, S. 340.)

Lutsch, Hans. Neuere Veröffentlichungen über das Bauernhaus. Berlin, 1897. (Constantin Koenen: Bonner Jahrbücher, Heft 102, 1898, S. 171.)

Macgibbon, David and Thomas **Ross.** The Ecclesiastical Architecture of Scotland. Vol. II—III. Edinburgh. (The Athenaeum, 1898. 1, S. 157.)

Mann, Nicolaus. Jesus Christus am Kreuze. Prag, 1897. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 435.)

Mantz, Paul. La peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe. Paris. (A. M.: La chronique des arts, 1897, S. 397. — L'ami des monuments, 1897, S. 370. — L. C.: Revue de l'art chrétien, 1898, S. 162. — R. D.: La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 364.)

Marchal, Edmond. La sculpture et les chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie belges. Bruxelles. (Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 486.)

Marcheix, Lucien. Un Parisien à Rome. Paris. (G. S.: La chronique des arts, 1897, S. 374. — R. V.: La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 172.)

Marx, Roger. Les Médailleurs français depuis 1789. Paris, 1897. (F. Mazerolle: Gazette numismatique française, 1898, S. 93. — Revue critique, XXXII, Nr. 19. — La chronique des arts, 1897, S. 397. — E. Molinier: La Revue de l'art ancien et moderne, III, 1898, S. 265.)

Medaillen, Die, und Münzen des Gesammthauses Wittelsbach, hrsg. v. k. Conservatorium d. Münzkabinets. I. Bd. München, 1897. (Luschin v. Ebengreuth: Numismatische Zeitschrift, 29. Bd., S. 372.)

Meiborg, R. Das Bauernhaus im Herzogthum Schleswig. Schleswig, 1896. (Rudolf Meringer: Oesterr. Litteraturblatt, 1898, Sp. 115.)

Meier, P. J. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig, I. Wolfenbüttel, 1896. (B.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 120. — Ed. Flechsig: Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 488.)

Melani, A. Modelli d'arte decorativa italiana. Milano, 1898. (E. Calzini: Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 45. — Fr. Malaguzzi Valeri: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 314.)

Méloizes, A. des. Vitraux peints de la Cathédrale de Bourges. Paris, 1889-97. (S.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 127.)

Mettig, F. Geschichte der Stadt Riga. Riga, 1897. (-n-: Litterar. Centralblatt, 1897, Sp. 1673.)

Meyer, Alfred G. Oberitalienische Frührenaissance. I. Berlin, 1897. (G. Gr.: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 293. — August Schmarsow: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 168. — G. Crugnola: Il Politecnico, anno XLVI, 1898, S. 206. — Der Kunstwart, 1897, S. 153. — National-Zeitung, 1898, 7. August. — E. Renard: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 971. — Deutsche Bauzeitung, XXXII, 1898, S. 255. — J. Kohte: Centralblatt der Bauverwaltung, XVII, 1897, S. 511. — Die Kunst f. Alle, XIII, S. 79. — H.: Kunst und Handwerk, 47. Jahrg., S. 403. — F. Carabellese: Rivista bibliografica italiana, III, 1898, Nr. 19.)

Milès, Roger. Comment discerner les styles. Paris. (L'ami des monuments, 1897, S. 369.)

Mitius, Otto. Jonas auf den Denkmälern des christlichen Alterthums. Freiburg i. B., 1897. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno III, N. 3–4, S. 343. — h.: Archiv f. christliche Kunst, 1898, S. 68. — J. S.: Byzant. Zeitschrift, VII, 1898, S. 498. — V. S.: Liter. Centralblatt, 1898, Sp, 675. — Beissel: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 61.)

Molinier, E. Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. (Arte italiana decorativa e industriale, 1898, S. 51. — H-e.: Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, 1897, S. 547. — Revue critique, XXXI, Nr. 45. — Dom E. Roulin: Revue de l'art chrétien, 1898, S. 77.)

Mühlbrecht, Ott. Die Bücherliebhaberei. 2. Aufl. Bielefeld, 1898. (K. Dziatzko: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 1037. — O. v. H.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1013.)

Müller, Josef. Eine Philosophie des Schönen. Mainz, 1897. (Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1081.)

Müntz, Eugène. La Tiare pontificale. Paris, 1897. (H. B.: La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 366. — Revue critique, XXXI, Nr. 50. — A. R.: La chronique des arts, 1897, S. 362. — B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1899, Sp. 61.)

— Les arts à la cour des papes, Innocent VIII, Alexandre VI et Pie III. (Revue critique, XXXII, Nr. 16.)

— Les tapisseries de Raphael. Paris, 1897. (C. de Fabriczy: Archivio storico italiano, serie V, tomo 21, 1898, S. 420.)

Münzenberger, C. F. A. und St. **Beissel.** Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterl. Altäre. Liefg. 11—13. Frankfurt a. M., 1896—97. (Dr. W. A. Neumann: Oesterr. Litteraturblatt, 1898, Sp. 144.)

Museum, Ein, für weibliche Handarbeiten in Wien. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XII, 1897, S. 510.)

Nehring, Alfred. Ueber Herberstain und Hirsfogel. Berlin, 1897. (N—e: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1456.)

Neujahrswünsche des XV. Jahrhunderts. Herausgegeben von Paul Heitz. Strassburg, 1898. (W. L. Schreiber: Zeitschrift für Bücherfreunde, II, 1898, S. 260.)

Neusee, M. V. Kurzer Abriss der Kunstgeschichte. Innsbruck, 1898. (S.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 29.)

Neuwirth, Joseph. Das Braunschweiger Skizzenbuch. Prag, 1897. (K. Lge.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 25. — W. A. Neumann: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 591. — H. H.: La chronique des arts, 1897, S. 302. — g.: Zeitschrift f. Bücherfreunde, I, 1897, S. 439.)

— Der Bau der Stadtkirche in Brüx. Brüx, 1896. (W. A. Neumann: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 591.)

— Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. Prag, 1897. (W. A. Neumann: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 591.)

— Der verlorene Cyklus böhmischer Herrscherbilder. Prag, 1896. (W. A. Neumann: Oesterr. Litteraturblatt, 1897, Sp. 591.)

Nolhac, Pierre de. Le Virgile du Vatican et ses peintures. Paris. (A. M.: La chronique des arts, 1897, S. 363. — Revue critique, XXXII, Nr. 4.)

— Le château de Versailles sous Louis XV. Paris, 1898. (A. M.: La chronique des arts, 1898, S. 253.)

Nottbeck, Eugen v. und Wilh. **Neumann.**

Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. 1. Liefg. Reval, 1896. (W. v. S.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 381.)

Obernitz, W. v. Vasari's allgemeine Kunstanschauungen. Strassburg, 1897. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 914.)

Oidtmann, H. Die Glasmalerei. Köln, 1898. (Detzel: Archiv f. christl. Kunst, 1898, S. 42. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 1897, Sp. 387.)

Ossbahr, C. A. Kongliga Lifrustkammaren. Stockholm, 1897. (W. B.: Zeitschrift f. histor Waffenkunde, I, 5, S. 123.)

Panzacchi, E. Schifanoia. [Dalla Rivista d'Italia, I, 7, Roma, 1898.] (V.: L'Arte, I, 1898, S. 340.)

Pasolini, P. D. Caterina Sforza: nuovi documenti. Bologna, 1897. (Ida Masetti-Bencini: Archivio storico italiano, serie V, tomo 21, 1898, S. 413.)

Patrizi, Patrizio. Il Gigante. Bologna, 1897. (F. Malaguzzi: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 379. — H. B.: La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 367. — F. Malaguzzi: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 379.)

Paulus, Eduard. Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Stuttgart, 1897. (Pohlig: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 224. — Christliches Kunstblatt, 1897, Nr. 11, S. 175.)

Pellechet. Catalogue général des incunables des bibliothèques de France. Vol. I. Paris, 1897. (K. Burger: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XV, 1898, S. 423.)

Pemsel, Hermann. Das Leben Michelangelo's beschrieben von A. Condivi. München, 1898. (E. St.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 271.)

Perrault-Dabot, A. Monographie de l'église de Marolles-en-Brie. Paris, 1898. (Bulletin monumental, 7e série, III, 1898, S. 94.)

Pfeifer, Hans. Das Kloster Riddagshausen. Wolfenbüttel, 1897. (Bm.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 131.)

Pfleiderer, Rudolf. Die Attribute der Heiligen. Ulm, 1898. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 60. — Die Kunst f. Alle, XIII, S. 360.)

Philippi, Adolf. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. Die Kunst der Renaissance in Italien. I—VI. Leipzig, 1897. (D.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 125. — Die Kunst für Alle, XIII, S. 15. — vl.: Die Kunst f. Alle, XIII, S. 360. — Zeitschrift d. Vereins deutsch. Zeichenlehrer, XXIV, 1897, S. 482. — A. Chiappelli: La Cultura, N. S., XVII, No. 3.)

Ponsonailhe, Charles. Les saints par les grands maîtres. Tours, 1897. (X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, 1898, S. 244.)

Probst. Ueberblick über die Kunstgeschichte der oberschwäbischen Landschaft. Biberach, 1896. (Max Bach: Christliches Kunstblatt, 1898, Nr. 5, S. 76.)

Proctor, Robert. A Classified Index to the Serapeum. London, 1897. (K. Dziatzko: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 746.)

— An Index to the early printed Books in the British Museum. London, 1898. (C. Haeberlin: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XV, 1898, S. 376. — L'Arte, I, 1898, S. 202.)

Ranzoni, Emerich. Das Schöne und die bildenden Künste. Wien, 1896. (Max Dessoir: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 1851.)

Reber, F. v. u. A. **Bayersdorfer.** Classischer Sculpturenschatz. I. Jahrgang. München, 1897. (T. S.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 817.)

Redin, E. K. Die Mosaiken der Kirchen von Ravenna. Petersburg, 1896. (J. Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 129. — E. Dobbert: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 1.)

Rée, Paul Johannes. Bayerisches Gewerbemuseum. Katalog der Bibliothek. Nürnberg, 1897. (O. Grulich: Centralblatt für Bibliothekswesen, XV, 1898, S. 73. — Dr. F. Fuhse: Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, S. 28.)

Renard, Edmund. Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Bonn, 1897. (Clemen: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 60.)

Reymond, Marcel. Les Della Robbia. Florence, 1897. (Corrado Ricci: Nuova Antologia, fasc. 631, 1. April 1898. — Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 51. — The Athenaeum, 1897, IV, S. 459 und 861. — A. M.: Arte italiana decor. e industr., VI, 1897, S. 92. — V. F.: Archivio storico

dell' arte, serie 2ª, anno III, 1897, S. 315.)

— La sculpture florentine. Première moitié du XVᵉ siècle. Florence, 1898. (V.: L'Arte, I, 1898, S. 342. — Corrado Ricci: Nuova Antologia, fasc. 631, 1. April 1898. — Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 51. — P. C.: La Revue de l'art ancien et moderne, II, 1897, S. 465.)

Richter, J. P. Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Wien, 1897. (E. Stevenson: Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno III, N. 3–4, S. 337. — Theodor Preger: Byzantinische Zeitschrift, VII, 1898, S. 198. — Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 1785.)

Riegl, Alois. Stilfragen. (Dr. Johannes Hagen: Zeitschrift f. Bücherfreunde, II, 1898, S. 249.)

Roberts, W. Memorials of Christie's. 2 vols. London. (The Athenaeum, 1897, IV, S. 493.)

Romundt, Heinrich. Eine Gesellschaft auf dem Lande. Leipzig, 1897. (Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 711.)

Rosenberg, A. Leonardo da Vinci. Bielefeld u. Leipzig. (A. M.: La Chronique des arts, 1898, S. 277.)

Ruskin, John. Wege zur Kunst. Eine Gedankenlese. Uebersetzt v. J. Fuchs. 2 Bde. Strassburg, 1898. (Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1499.)

Sabachnikoff, Th. et G. **Piumati.** Les Manuscrits de Léonard de Vinci de la Bibliothèque Royale de Windsor. Paris, 1898. (L'Arte, I, 1898, S. 75.)

Saccardo, P. Les mosaïques de Saint-Marc à Venise. Venise, 1897. (L'Arte, I, 1898, S. 202. — X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, 1898, S. 401.)

Sant' Ambrogio, Diego. I Sarcofagi Borromeo. Milano, 1897. (Gustavo Frizzoni: Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 42. — J. Braun: Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 1897, Sp. 283. — Gustav Pauli: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 22.)

Sarlo, Francesco. Il Duomo di Trani. Trani, 1897. (G. C.: Arte e Storia, XVII, 1898, S. 54.)

Sarre, Friedrich. Reise in Kleinasien. Berlin, 1896. (R. B.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 59.)

Sauerhering, F. Vademecum für Künstler und Kunstfreunde. 2. Th. Stuttgart, 1897. (Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1697.)

Schaefer, Karl. Die Baukunst des Abendlandes. Leipzig, 1898. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 200. — Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, S. 227.)

Scheibler, Ludwig und Carl **Aldenhoven.** Geschichte der Kölner Malerschule. 1.—3. Liefg. Lübeck, 1896. (Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1898, Nr. 3.)

Scherer, Christian. Studien zur Elfenbeinplastik. Strassburg, 1897. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1142. — H.: Kunst u. Handwerk, 47. Jahrg., S. 402. — J. M. V.: La chronique des arts, 1898, S. 270. — Deutsche Kunst, II, 1898, Nr. 22, S. 430.)

Schlie, Friedr. Der Hamburger Meister vom Jahre 1435. Lübeck. (Adolph Goldschmidt: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 116.)

— Ueber Nikolaus Knüpfer. Schwerin, 1896. (Heinrich Weizsäcker: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 186.)

Schlosser, Julius v. Die ältesten Medaillen. [Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserh.] Wien, 1897. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno III, 1897, S. 400. — Nicolò Papadopoli: Rivista italiana di numismatica, vol. XI, 1898, S. 137.)

Schlosser, Julius von. Zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien, 1896. (H.: Die Kunst f. Alle, XIII, S. 360. — Weber: Zeitschrift f. Kulturgeschichte, V, 4—5.)

Schlumberger, Gustave. L'épopée byzantine. Paris, 1896. (W. Lenel: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 1534.)

Schmid, Wolfgang Maria. Anleitung zur Denkmalspflege. München, 1897. (B.: Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1897, Nr. 6. — Helfert: Oesterr. Litteraturblatt, 1898, Sp. 17. — S. B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 1897, Sp. 351.)

Schmitz, Wilhelm. Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz. Düsseldorf, 1897. (Max J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 720. — Bm.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 881. — Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 1897, Sp. 255.)

Schneeli, Gustav. Renaissance in der Schweiz. (H. A. Schmid: Reper-

torium für Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 480.)

Schönbrunner, Jos. und Jos. **Meder.** Handzeichnungen alter Meister aus der „Albertina". (Dr. Heinrich Modern: Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., XII, 1897, S. 476 u. 493.)

Schönermark, Gustav. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Fürstenthums Schaumburg-Lippe. Berlin, 1897. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst. XI, 1898, Sp. 59. — Dr. Ph. M. Halm: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 96.)

Schubart, F. W. Die Glocken im Herzogthum Anhalt. Dessau. (E. Gradmann: Christliches Kunstblatt, 1898, Nr. 7, S. 106. — Bg.: Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, S. 30.)

—, Martin. François de Théas comte de Thoranc. München, 1896. (W. v. S.: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XX, 1897, S. 378.)

Schultz, Alwin. Kunstgeschichte. (Alfred G. Meyer: Centralblatt der Bauverwaltung, XVII, 1897, S. 542.)

Schumann, Paul. Der trojanische Krieg. Dresden, 1897. (H. W. Singer: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 1012. — A. Stz.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 784. — E. Müntz: La chronique des arts, 1898, S. 263.)

Seeger, Georg. Peter Vischer der Jüngere. Leipzig, 1897. (H. St.: Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1897, Nr. 6.)

Seesselberg, F. Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker. Berlin, 1897. (S.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 91. — Rüdell: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 353 u. 361. — B.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 742. — A. Z.: Oesterr. Monatsschrift f. d. öffentl. Baudienst, 1898, Heft 3. — Reichs- und Staatsanzeiger, 1897, Nr. 301. — Zeitschrift f. Architektur u. Ingenieurwesen, 1898, Heft 3. — J. S.: Byzant. Zeitschrift, VII, 1898, S. 496.)

— Die skandinavische Baukunst der ersten nordisch - christlichen Jahrhunderte. (Reichs- und Staats-Anzeiger, 1897, Nr. 301. — A. Z.: Oesterr. Monatsschrift f. d. öffentl. Baudienst, 1898, Heft 3.)

Seidlitz, W. v. Geschichte d. japanisch. Farbenholzschnitts. Dresden, 1897. (K. Lge.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 982. — Gaston Migeon: Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, S. 174. — Bruno Schippang: Deutsche Kunst, II, 1897, Nr. 6, S. 110. — Karl Woermann: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 140. — M. L.: Die Kunst f. Alle, XIII, S. 191. — Otto Schulze: Deutsche Kunst und Dekoration, I, 1897/98, S. 123 u. 196. — Die Kunst-Halle, III, S. 93.)

Semper, Hans. Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder zu Freising. München, 1896. (Auguste Marguillier: La chronique des arts, 1898, S. 77.)

Singer, Hans Wolfgang. Allgemeines Künstler-Lexikon. 3. Aufl. 5. Halbbd. Frankfurt a. M. (Die Kunst für Alle, III, S. 175.)

— und William **Strang.** Etching, Engraving and the other methods of printing pictures. London, 1897. (Friedrich Lippmann: Sitzungsberichte der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1898, V, S. 19.)

Spitzer, Hugo. Kritische Studien zur Aesthetik der Gegenwart. Leipzig u. Wien, 1897. (M. Necker: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 502.)

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. (Stuohlen: Pädagog. Archiv, XXXIV, 10.)

Stahl, Fritz. Die Königliche Porzellan-Manufaktur in Berlin. (Westermann's Monatshefte, 41. Jahrg., Oktober.)

Stammler, Jakob. Der Paramentenschatz im histor. Museum zu Berlin. Bern, 1896. (Bg.: Kunstgewerbeblatt, N. F., IX, S. 28.)

Stein, Heinrich von. Vorlesungen über Aesthetik. (M. Necker: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 72. — Johannes Volkelt: Deutsche Litteraturzeitung, 1897, Sp. 1603. — Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1516. — Moritz Necker: Blätter f. liter. Unterhaltung, 1897, Nr. 42.)

Steinmann, Ernst. Botticelli. Bielefeld u. Leipzig, 1897. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1499. — Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 49. — U. Th.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 21. — C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno III, 1897, S. 477. — L'Arte, I, 1898, S. 75.)

— Ghirlandajo. Bielefeld und Leipzig, 1897. (U. Th.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 21. — C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, serie 2a

anno III, 1897, S. 477. — H. W: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1499.)

Stevenson, Enrico. Gli affreschi del Pinturicchio nell' appartemento Borgia. Roma, 1897. (Beissel: Zeitschrift f. chrichstl. Kunst, X, 1897, Sp. 256.)

Stieda, Wilhelm u. Constantin **Mettig.** Schragen der Gilden d. Stadt Riga. (R. S.: Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1897, Nr. 5.)

Stolberg, A. Tobias Stimmers Malereien. Strassburg, 1898. (Berthold Daun: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 1344.)

Storck, Jos. v. Die Pflanze in der Kunst. Wien. (Blätter für Kunstgewerbe, XXVII, S. 28.)

Strange, Edward F. Japanese Illustration. London, 1897. (De Vlaamse School, N. R., XI. Jaarg., 1898, S. 221. — The Athenaeum, 1898, II, S. 424.)

Strzygowski, Josef. Das Werden des Barocks bei Raphael und Correggio. Strassburg, 1898. (W. v. Seidlitz: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX. S. 223. — L'Arte, I, 1898, S. 191.)

— Die christlichen Denkmäler Aegyptens. [Römische Quartalschrift, XII, 1898, S. 1—41.] (Byzantinische Zeitschrift, VII, 1898, S. 643.)

Stubbs, Charles W. The St. Awdrey Octagon sculptures in Ely Cathedral. (The architectural Review, 1898, September, S. 134.)

Stuhlfauth, Georg. Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg, 1896. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, VII, 1898, S. 193.)

— Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg i. B., 1898. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 340. — O. Marucchi: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, anno III, N. 3—4, S. 343. — Keppler: Archiv f. christl. Kunst, 1898, S. 92.)

Stückelberg, E. A. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler des Basler Münsters. Basel, 1896. (Der deutsche Herold, 1898, S. 46.)

— Longobardische Plastik. Zürich, 1896. (Mantuani: Oesterr. Litteraturblatt, 1898, Sp. 241.)

Sulger-Gebing, Emil. Die Brüder A. W. u. F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. München, 1897. (Heinrich Wölfflin: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 151.)

Supino, J. B. Beato Angelico. Florence, 1898. (Marcel Reymond: La chronique des arts, 1897, S. 386. — L'Arte, I, 1898, S. 76. — Gustavo Frizzoni: Archivo storico dell' arte, serie 2ª, anno III, 1897, S. 471.)

— Il Camposanto di Pisa. Firenze, 1896. (Alfredo Melani: Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, I, 1898, S. 66. — Revue critique, XXXII, Nr. 25.)

Térey, Gabriel v. Die Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Bd. I. Strassburg. (M. W.: Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1898, Nr. 3.)

— Die Handzeichnungen des Hans Baldung. Strassburg, 1896. (H. A. Schmid: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 304.)

Thode, H. Correggio. Bielefeld und Leipzig, 1898. (L'Arte, I, 1898, S. 200.)

— Mantegna. Bielefeld u. Leipzig, 1897. (L'Arte, I, 1898, S. 74.)

Tikkanen, J. S. Die Psalterillustrationen, I, 2. (J. S.: Byzant. Zeitschrift, VII, 1898, S. 252.)

Toni, G. B. de. Due affreschi di scuola del Mantegna. Padova, 1898. (V. L.: L'Arte, I, 1898, S. 340.)

Torr, C. On portraits of Christ. London, 1898. (Revue critique, XXXII, Nr. 29.)

Trog, Hans. Jakob Burckhardt. Basel, 1898. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1307. — Die Grenzboten, LVII, 15.)

Urbini, Giulio. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti di Giorgio Vasari, ridotte e annotate. Torino, 1898. (V. L.: L'Arte, I, 1898, S. 329. — G. C.: Arte e Storia, XVII, 1898, S. 95.)

Valabrègue, Antony. Une artiste française en Russie, Madame Falconet. Paris, 1898. (A. M.: La chronique des arts, 1898, S. 185.)

Verneuil, M. P. Dictionnaire des symboles. Paris, 1897. (Schnütgen: Zeitschrift für christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 61.)

Vischer, Friedrich Theodor. Das Schöne und die Kunst. 2. Aufl. Stuttgart. (Die Kunst für Alle, XIII, S. 380. — Beilage d. Hamburg. Corresp., 1898, Nr. 18.)

Volkmann, Ludwig. Monografia Dantesca. Leipzig, 1897. (H. Thode: Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1898, S. 388. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1611.)

Walter, Friedrich. Die Siegelsammlung des Mannheimer Alterthumsvereins. Mannheim, 1897. (Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 1589.)

Wauters, A. J. und D. **Joseph.** Synoptische Tabellen der Meister der neueren Kunst. Berlin, 1898. (P. W.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVIII, 1898, S. 320. — Peter Wallé: Mittheilungen d. Vereins f. d. Geschichte Berlins, 1898, S. 92. — G.: Zeitschrift für christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 126.)

Weber, Anton. Regensburgs Kunstgeschichte im Grundriss. Regensburg, 1898. (G.: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 59.)

Weber, Siegfried. Die Entwickelung des Putto. Heidelberg, 1898. (K.: L'Arte, I, 1898, S. 330.)

Weese, A. Die Bamberger Domsculpturen. Strassburg, 1897. (Jean-J. Marquet de Vasselot: La chronique des arts, 1898, S. 137 und 146. — Adolph Goldschmidt: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 481.)

Weilbach, Philip. Nyt dansk Kunstnerlexikon. 2 Bde. Kopenhagen, 1897. (Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 198.)

Weisbach, Werner. Der Meister der Bergmannschen Officin. Strassburg, 1896. (Heinr. Alfred Schmid: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 204.)

Westermann, Wilh. Das Wissen des Goldschmieds. Pforzheim. (Anzeiger d. german. Nationalmuseums, 1897, Nr. 6.)

Williamson, G. C. Portrait Miniatures. London. (The Athenaeum, 1898, II, S. 358.)

Wilpert, Joseph. Die Malereien der Sacraments-Kapellen in der Katakombe des st. Callistus. Freiburg i. B., 1897. (O. Marucchi: Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno III, N. 3—4, S. 343. — L'Arte, I, 1898, S. 199. — Dr. Heinrich Swoboda: Oesterr. Litteraturblatt, 1898, Sp. 65. — d. W.: Römische Quartalschrift, XII, 1898, S. 91.)

Wilpert, Giuseppe. Un capitolo di storia del vestiario. Roma, 1898. (O. Marucchi: Nuovo bullettino di archeologia cristiana, anno IV, Nr. 1—2, S. 103.)

Wingenroth, Max. Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli. Heidelberg, 1897. (L'Arte, I, 1898, S. 76. — Hans Mackowsky: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 641. — Georg Gronau: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 226.)

Winkler, A. u. J. **Mittelsdorf.** Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Hanau. 1. Teil. Hanau, 1897. (M. Semrau: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 70.)

Witte, Th. Aus Kirche und Kunst. Leipzig, 1897. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1897, Sp. 1292.)

Witting, Felix. Piero dei Franceschi. Strassburg, 1898. (L'Arte, I, 1898, S. 200.)

Wolff, C. und R. **Jung.** Baudenkmäler in Frankfurt a. M. Frankfurt a. M., 1897. (Korrespondenzblatt d. Westdeutschen Zeitschrift, XVII, 1898, S. 107.)

Wormstall, Albert. Judocus Vredis und das Kartäuserkloster zu Wedderen. Münster, 1896. (Karl Euling: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI, 1898, S. 234.)

Wustmann, Gustav. Das Leipziger Stadtwappen. Leipzig, 1897. (Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 420.)

Zeitschrift für Bücherfreunde. Bielefeld und Leipzig, 1897. (T.: Kunstchronik, N. F., IX, Sp. 165.)

Zemp, Joseph. Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen. Zürich, 1897. (M. G. Z.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 299. — Die Kunst für Alle, XIII, S. 175.)

Zimmermann, Max Gg. Kunstgeschichte des Alterthums und des Mittelalters. (J. Sieveking: Deutsche Litteraturzeitung, 1898, Sp. 523. — Deutsche Kunst, II, 1898, Nr. 8, S. 150. — Alfred G. Meyer: Centralblatt der Bauverwaltung, XVII, 1897, S. 544. — Prof. Theod. Schreiber: Wochenschrift für klass. Philologie, 11. Nov. 1896. — Dr. Paul Arndt: Zeitschrift d. Münchener Alterthumsvereins, 1897. — Dr. Paul Arndt: Die Kunst f. Alle, 1897, S. 326 fg.)

— Oberitalische Plastik. Leipzig, 1897. (Beissel: Zeitschrift f. christl. Kunst, XI, 1898, Sp. 57. — Alfred G. Meyer: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IX, S. 298. — Die Kunst-Halle III, S. 109. — J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 1898, S. 68. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1898, Sp. 850. — Prof. A. G. Meyer: Nationalzeitung, 2. Juli 1898.)

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.





